فوضى الخيال

حوارات مع راينر فيرنر فاسبيندر



ترجمة: فجر يعقوب

الفن السابع 144

فوضى الخيال

حوارات مع راينر فيرنر فاسبيندر

فوضى الخيال

حوارات مع راينر فيرنر فاسبيندر

ترجمة : فجر يعقوب

العنوان الأصلي للكتاب:

Rainer Werner Fasbinder

DIE ANARCHIE DER PHANTASIE

©Verlag der Autoren, D- Frankfurtam Main 1984/1986

الفــن السّــابع ١٤٤

رئيس التحرير: محــمد الأحــمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

فوضى الخيال : حوارات مع راينر فيرنر فاســبيندر = Die anarchie der plantasie / ترجمة فجر يعقوب .- دمشق : المؤسسة العامــة للــسينماء ٢٠٠٨ .- ١٦٨ ص ؛ ٢٤ سم .-

(الفن السابع ؛ ١٤٤).

١- ٧٩١,٤٣ ف ا س ف ٢- ٩٢٧ : فاسبيندر، راينر فيرنر ي ٣- العنوان ٤- فاسبيندر ٥- يعقوب ٦- السلسلة

مكتبة الأسد

مقدمة المترجم

فاسبيندر... وغريزة التشاؤم

في نهاية خمسينات القرن الفائت، ومع بداية عقد الستينات أصبح الحديث عن سينما المؤلف في الفن السابع الأوروبي "حجة" للتدليل على المخرجين الجدد (الذين لا ينقصهم الغرور أو الزهو بتاتاً) من أمثال: فيدريكو فيلليني، انطونيوني، فيسكونتي في ايطاليا - آلن رينيه، فرنسوا تروفو، جان لوك غودار، كلود شابرول في فرنسا - طوني ريتشارد سون، جوزيف لوزي في انكلترا - انغمار برغمان في السويد - لويس بونويل، كارلوس ساورا في اسبانيا- الكسندر كلوغة، فولكر شلوندروف، مارغريتا فون تروتا، فيرنر هيرتزوغ، وفي وقت متأخر، راينر فيرنر فاسبيندر في ألمانيا، الذي سيكون نموذجاً صارخاً للمؤلف السينمائي في السينما، والتلفزيون.

أنا لست ببغاء... أنا بومة:

سطوة تقانات الفيديو استراحت وأراحت علناً بموت راينر فاسبيندر (١٠ تموز ١٩٨٢)، فلم تعرف السينما الألمانية، ولا أي سينمات أخرى، مخرجاً سينمائياً تذوب مع الإمكانات التي يقدمها التلفزيون مثله(كان دؤوباً حد التدمير الذاتي والإقلاق لكل من يعمل معه)، والأفلام التي صنعها تجاوزت السنوات التي عاشها مقتصداً (٣٦ سنة مقابل ٤٤ فيلماً، وقد كان في مسيرته الفنية، الأكثر إثارة للجدل في الأوساط السينمائية من هذا النتاج الضخم،

المسلسل التلفزيوني (برلين الكسندر بلاتز). ١٣ حلقة مقابل ١٣ مليون مارك فقط، وفيلم (كيريل دي بريست) المأخوذ عن رواية لجان جينيه بواقع الاسم نفسه، والتي يصور فيها العوالم السفلية الوقحة. " الناس لا ينتظرون في سياق الحياة ببغاء ليقول لهم كيف ينشئون أيامهم، لكن بالتأكيد سوف يفرحون إذا ما وجدوا بومة تبين لهم كيف يقاومون الأيام المملة والضجر. أنا أعتمد كثيراً على سحر الخيال في المقاومة بطرائقي الخاصة".

الجمود لم يعكس صورة أو معنى حقيقي لهذا المبدع، فالسيناريوات السينمائية تولد عنده في ليلة أو ليلتين، وأجمل أفلامه تلك التي صورها في ستة أيام فقط. الجوائز التقديرية المحلية والعالمية التي انهالت عليه جعلته رمزاً للشباب الألماني خلال عقد السبعينات من القرن الفائت، فمن كان يراقب طريقة انجازه لأفلامه كان يتكون لديه الانطباع الحاسم بأن مجنوناً يعمل على ثلاثية ستنقطع معها بكرة حياته منذ الجزء الثاني، ويقع ميتاً "كان هذا الشعور يساورني منذ البداية حتى إنني اختلقت مرض القلب اختلاقاً، لكنني اعتدت أن أصور الناس بسرعة، لأن الأشياء كانت تنتهي بسرعة".

فيلم (سر فيرونيكا فوس) حصل على جائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين عام ١٩٨٢، ومهد الطريق لأفلام لم تر النور أبداً. (أنا السعادة على هذه الأرض) و(كوكايين) مع رومي شنايدر و(حياة روزا لوكسمبورغ) مع جين فوندا.

سماه الألمان (ضمير الأمة)، واحتقروه في نفس الوقت، فقد كان (متمرداً من دون رصيد) يستفز المؤسسات القائمة ويؤمن بأن (الإنسان يمكن له أن يدمر دون أن يرمي حجارة، فهو يمكنه أن يدمر المسلمات والعادات والكليشيات السينمائية).

كان راينر فيرنر فاسبيندر مفاجأة تقبع خلف المفاجآت، فكل فيلم هو إعادة اكتشاف له، ولهؤلاء الذين تتبعوا حياته الإبداعية القلقة مقارنة بطريق هيرتزوغ وشلوندرف وفندرز، فقد أعاد المجد العالمي للسينما الألمانية التي لم تتذكر شيئاً من هذا القبيل منذ مرحلة السينما الانطباعية (سينما فايني وشتيرنبرغ) في العقد الثالث من عشرينات القرن الفائت.

كتبت الناقدة السينمائية الفرنسية كوليت غودار بمناسبة موته المبكر: (راينر فاسبيندر هو غضب الفيلم الألماني الصارخ. غضب الشبان خلال الستينات بعد أن فهموا ما الذي تركه لهم الكهول من ألمانية محطمة، خربة، وتهجع إلى نازية قاسية). لقد فهم لوحده أن هذا المحتوى الإبداعي الكبير لايمكن له أن يتوازن، لكن كل أفلامه كانت بمثابة خطوات متتابعة لتطور دائم بخلفيات وضاءة. احتمالات قيمة روحية. عزلة إنسانية في مجتمع يفتقد للتوازن الروحي. وكل فيلم على حدة كان ترجيعاً نحو ثباته المفضل الذي عمل عليه في حياته القصيرة: (الحب مستحيل بين الناس ولذا ينبغي أن نظهره في أفلامنا يوتوبياً.. لأنه يموت بسرعة عندما يصطدم بوقائع الحياة اليومية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإننا نحصل على بشر صغار يمتلكون مشاعر وأحاسيس كبيرة بإظهارنا له هكذا).

غريزة اللون:

أسلوب فاسبيندر في الدلالة اللغوية السينمائية شخصي متعامق وغير مسبوق من قبل. تكوينات قوية. غريزة لونية، وضوء محيطي بارع هو عبارة عن حوار مبسط مع الأشكال التعبيرية للوصول نحو تعقيدات كلاسيكية، كما في أفلامه(تاجر الأزمنة الأربعة - ١٩٧١) و(زواج ماريا براون - ١٩٧٨) و (بورتريهات لا تعرف الرحمة - ١٩٧٩) وهي أفلام

ألمانيا بعد الحرب. وقد وضعها النقاد في مصاف روايات هاينريخ بيول وغونتر غراس. وربما يبدو عبثياً، ودون معنى أن يبحث المرء في أسباب موته المبكر، ففي فيلمه (احترس من العاهرة القديسة– ١٩٧٠) يقول واحد من أبطاله (فاسبيندر نفسه لعب الدور):"أتعلم؟ الشيء الوحيد الذي أفهمه هو التشاؤم... ربما يكون هذا هو مفتاح اللغز؟ ".

السطوة الفيديوية حققت لورثة السينما الألمانية تقاليد يمكن تسميتها بـــ (المبدأ الإملائي البصري)، أو بناء الحكاية السينمائية تلفزيونياً، ومن خلال هذه السطوة تمكن المؤلفون من الوصول إلى تلك العلاقة المطلوبة مع الواقع، ووصف آخر مشابه سيعتبر بمثابة لوحة مثالية تهضم الإمكانات التي يقصدها هؤلاء في ظروف التعبير (حسب المبدأ) إذا لم تحقق إصلاحات وحلولاً للمشاكل الاقتصادية التي تعاني منها الصناعة السينمائية. هذه التجربة أظهرت أن الموجة الجديدة تشكلت بلبوس واحد على قاعدة مؤلفين متفردين لديهم ما يعملون على حلّه، لهذا أصدروا بيان (أوبر هاوزن) السينمائي في العام ١٩٦٢، وتبنوا فيه فكرة النضال السينمائي الجماعي، وفي منتصف الستينات ظهرت أولى الأفلام المهمة التي حصلت بموجبها السينما الألمانية على اعترافات دولية، ولكن هذه النشوة القصيرة سرعان ما غرقت مجدداً في الأزمة المالية المتنامية، والتي تركت بدورها آثاراً سيئة على صناعة الأفلام التي كانت حتى هذه اللحظة تحاول التملص من براثن السينما الأميركية وسطوة شركاتها العملاقة.

هذه الانعكاسات خلقت نمطية في الأذواق والتقبل لدى المشاهدين ومن بينهم بعض مؤلفي السينما، وبات واضحاً أن أي فيلم ألماني لن يكتسح شباك التذاكر إلا إذا حصل على جائزة كبرى من مهرجان دولي، أو أن يوزع عبر شركات سينمائية أمريكية بغض النظر عن مستواه الفني..!!

التلفزيون كان يقدم إمكانات معقولة لمخرجي الموجة الجديدة، فاستخدمها فاسبيندر كما لم يستخدمها مخرج سينمائي من قبل دون أن يلتفت إلى "تنظيرات سطحية" بخصوص علاقة السينما بالتلفزيون. كان يهمه أن يعمل فقط من داخل المنظومة التلفزيونية ومن خارجها من دون أن يدقق بطريقة تحقيق أفلامه، وبعد ثلاث سنوات فقط من عمله تمكن من خلق (أسلوبية فاسبيندر). هذه الأسلوبية حددت ملامح إبداعاته لاحقاً كمخرج وسيناريست ومنتج أحياناً، وأحياناً كمصور وممثل ومونتيير.

لقد خلق هذا المؤلف السينمائي خصوصية في طرائق صناعة أفلامه بغض النظر عن أشكالها أو أجناسها. وبعد إبداعاته من خلال (الكاميرا الثابتة التي تتحرك قسراً في أفلامه التلفزيونية): (كل شيء أراه ثابتاً، حتى هناك حيث تحصل أشياء مريعة. أنا أريد أن أعيد تشكيلها، وهذا مرتبط بتصوري عن الفن).

لقد أظهر فاسبيندر التلفزيوني ميلاً نحو اللقطة التفصيلية، واللقطة العامة، وهذا لم يسبب له ضيقاً في ميزانيته، ففي العمق يتوصل إلى إثراء غني للتفكير والتكوين مع حفظ الإيحاءات، فعندما لا ينهمك في الطبيعة التي يختارها بأناقة لأفلامه، فإنه يعمل في الأستوديو وسط الأسقف والديكورات والجدران غير المتحركة.

الأناقة البصرية:

بخصوص (الأسلوبية) يقول المخرج فاسبيندر إنه قد تأثر بغودار المبكر، لكن هذا لا يعني بطبيعة الحال اقتراباً منه بغض النظر عن اعترافاته، ففي التقانة الفيديوية عمل على تخيل ما أمكن من الإمكانات التلفزيونية في التعبير الفيلمي الحديث المساعد على التصوير الريبورتاجي للمشاهد والتفعيلات البنائية في الكادر الذي يعتبر قضية فكرية تخص البطل.

هذه الأسلبة – إن جاز التعبير – تقوده في اتجاه معاكس بعيداً عن غودار، فهو يؤكد على شخصانية البطل المتفردة بغض النظر عن (الإدارة العامة للإبداع). ومن المثير أن نلاحظ في أفلامه المبكرة تأثراً يجد جذوره في تراث السينما الأمريكية (هذا التأثر نجده في "الجندي الأميركي" –١٩٧٠). كلاوس ايدير، ناقد ألماني، يلاحظ في مجلة سينما وتلفزيون –١٩٧١: "هذا الذي يربط المشاهد يكمن في الواقع في المعنى المأخوذ من أفلام أخرى، من هذه مثلاً التي تخص فاسبيندر نفسه وأفلام الغانغستر الأمريكية، الشخوص تتحرك كما لو أنها تعبيرات سينمائية مرتبطة بتاريخ السينما وفتوحاتها الاستثنائية". في أفلامه الأولى سوف نجد احتياجاته من المسرحيات التلفزيونية تطغى على أعماله: (المقهى – ١٩٧٠) لغولودوني، و(نورا هيلمر– ١٩٧٣) لإبسن، والمسلسل الطويل المستوحى من القصص السوداء كما في (حرية بريمير)، وهو يحكي عن امرأة تجد في الانتحار الطريقة الوحيدة لتتحرر من سلطة مجتمع ذكوري بعد أن شهدت أيضاً موت أقاربها وأطفالها وزوجها.

هذا الاتجاه التلفزيوني عمل عليه في السينما أيضاً. في (سر فيرونيكا فوس) ١٩٨٢، التفت فاسبيندر نحو الميثولوجيا الإنسانية، فأسلوبه تحليل سينمائي بمبدأ تلفزيوني يعمل عليه، وهو يستمد صفاته من الخمسينات أي (من أوروبا قبل مرحلة التلفزيون)، فاستحضار الشخوص الصحفية في البناء الدرامي، هو بمثابة عنصر يبرئ الريبورتاج في الفيلم، وفي الوقت نفسه، كل مشهد، كل كادر، كل لقطة مشغولة بأناقة سمعية وبصرية، والأسلوبية هنا مخطوطة حية حتى آخر نفس.

فجر يعقوب

دمشق – ٢٠٠٨

عندئذ تعلمت الإخراج السينمائي

❖ فاسبيندر في حوار مع كورنيا بروهر يروي قصة "المسرح المضاد"، وأولى خططه السينمائية.

عندما بدأت عام ١٩٦٧ مع "المسرح المضاد"، كنت قد صورت حتى مطلع ذلك التاريخ فيلمين قصيرين– في نهايات عام ١٩٦٥، وبدايات عام ١٩٦٦– وأحد هذين الفيلمين، (المتسكع)، أعطيته للجنة تقويم الأفلام، ولم أتمكن من الحصول على موافقة توزيعه بذريعة أن الفيلم يشجع على الانتحار.

الفيلم الثاني (فوضى صغيرة)، لم يوزع لسبب بسيط جداً، وهو أنني لم أرسله، ولم أعرف ما الذي يجب أن أفعله. وهكذا بدأت مع بعض الأشياء، فكنت أنحيها جانباً، وأبدأ مع أشياء أخرى، ولم يكن لدي أدنى معلومة عن الشيء الذي يجب أن أقوم به، ولهذا فكرت بأن أجد عملاً لي كممثل– وهذا قد أثّر فيي كثيراً، فلعبت بعض الأدوار في أفلام مختلفة، ولم يكن أي من هذه الأدوار يحمل أي قيمة، وأنا قبلتها من أجل المال فقط. وقبل هذا كنت قد كتبت مسرحية (كسرة خبز فقط)، أروي فيها قصة مخرج صور فيلماً عن معتقلات أوشيفيتز . أرسلت المسرحية للمشاركة في إحدى المسابقات الدرامية، وكان فيها أعضاء لجنة تحكيم مثل لورنس شتراوب، وتانغريد دورست. حصلت المسرحية على الجائزة الثالثة، وفيما كنت أجهز نفسي للقبول في معهد برلين السينمائي، أعددت المسرحية نفسها إلى سيناريو، وهم

قد سمحوا لي بالوصول إلى الامتحان، ولكنني لم أحتمله في لحظة.. حسناً.. عملت أشياء مختلفة. كنت ممثلاً، وكتبت طوال عامين، وأنا أدرس في معهد إعداد الممثل، وعملت كذلك في أرشيف جريدة "Süddeutsche Zeitung". وقرأت الكثير من الجرائد في ذلك الوقت. المسرح وكما شاهدته في ميونيخ في "ريزدنت سنتر"، أو حتى في "كامير شبيله" لم يثر اهتمامي، وكذلك الحال بالنسبة للكتابة المسرحية؛ لأن هذا يعني ببساطة إنه لم يكن في صلب اهتمامي، والشيء الذي أعجبني أكثر من أي شيء، ربما كان يكمن في أنني كنت أعرف عنه أقل شيء، وهذا الشيء، هو السينما.

في العام ١٩٦٧ التقيت بماريتي غرايزليس- زميلة في معهد إعداد الممثل- وقد بادرتني على الفور بالقول إنها انتهت للتو من أداء دور أنتيغونا على أحد المسارح الصغيرة في ميونيخ، وبالتأكيد كان "المسرح المضاد"، وكان يجب أن أذهب لمشاهدتها، ولم يتطلب ذلك مني شراء تذكرة دخول.

بعد أسبوعين، وإثر شعوري بملل فظيع في إحدى الأمسيات المتشابهة، ولم أكن أعرف ما الذي يمكنني أن أفعله لأبعد عني هذا الضجر، وجدت نفسي أذهب، وأشاهد عرضاً ترك عندي انطباعاً مؤثرا، لأنه كان يختلف عن سواه من العروض التي شاهدتها حتى الآن. وهكذا كان أول لقاء لي مع هذا النوع من المسرح الحيوي الذي يبحث عن احتكاك مباشر بينه وبين الجمهور – هكذا حدّق بي الممثلون،ويمكن لهذا أن يكون محض غباء، ولكنهم حدّقوا بي فعلياً بطريقة أحسست معها أنني موجود على الخشبة، حتى أن كورت راب، وأورسولا شتريتز[1] اللذين امتلكا قوة لاتصدق في جذب انتباه

---

(١) فيما بعد أصبحت ممثلة في العديد من أفلام فاسبيندر.

المتفرجين، جعلا منهم جزءاً حيّاً من العرض. المسرحية كانت تمتلك مقولة سياسية لم ألتقطها أنا، إلا لأنها لم تأت بشيء جديد لي، وهذا هو الشيء الوحيد المزعج، ومع ذلك فإن الهجوم على المشاهد كان رائعاً، فلم يكن هناك شيء لا يمكنه الخضوع لها.

بعد العرض جلست أنا وماريتي في أحد البارات، ثم انضم إلينا المخرج بير رابن[٢]، وماريتي هي من قامت بعملية التعارف فيما بيننا. دار حوار مطول قال فيه رابن إنه يبحث عن ممثلين يتحدثون بلهجة أهل بافاريا، لأنه يريد أن يقدم "أستو تولي" لكارل أورف. كنت ما أزال واقعاً تحت تأثير المسرحية، وقلت له إن هذا يهمني للغاية، فأنا نفسي من ميونيخ، وأتكلم بلهجة بافارية، وهكذا اتفقنا على أن نحاول أن نعمل معاً.

الآن يجب أن أوضح من هم اولئك الناس. كانت أورسولا قد أسست المسرح مع زوجها هورست زيوفلاين، وهو من أتى برابن من فوبير تال بعد أن قطع ارتباطاته بمسرحها في منتصف الموسم. لم يعد يظهر هناك، بالرغم من أنه أخذ ينتظر إشعارا بضرورة دفع مخالفة كبيرة.

رابن كان زميلاً لأورسولا في معهد إعداد الممثل. وقد قصده بعض الأشخاص، بالإضافة إلى ثلاثة توائم كانوا يقضون أوقاتهم في كنيسة مونو بتروس في حديقة انجليزية. أحدهم كان غجرياً واسمه طوني إل جيتانو، والثاني لم أعد أذكر اسمه، والثالث كان اسمه آيزنهرتز[٣]، وقد حاول هذان الأخيران أن يطعنا مارتا في ظهرها. أما كورت راب فلم يكن ممثلاً، ولكنه درس تسع سنوات مع رابن في شتراوبينغ.

---

(٢) أصبح فيما بعد من أقرب مساعدي فاسبيندر، وهو نفسه عمل على بعض الأفلام المستقلة.

(٣) القلب الحديدي.

□ هل اعتاش كل هؤلاء من المسرح في تلك الأيام؟

□□ باستثناء راب، فإن الجميع كان يعتاش منه. في ذلك الوقت كان راب مسؤولاً عن الإكسسوارات في التلفزيون، وكان يساورني الاعتقاد أن كثيرين لن يكون بوسعهم العيش أبداً من المسرح. لقد تسوقوا معاً، وأكلوا معاً، وهذا كان يعني إنهم عاشوا بشكل دائم في المسرح،وإذا ما تغيب أحدهم، فإن هذا كان يعني أنه سيظل جائعاً حتى إعداد الوجبة التالية.

وهكذا يمكن القول إننا تفاهمنا على أن نعمل معاً، وعندما ظهرت أنا من جديد بعد ثلاثة أيام هناك، أحدثت صدمة عند البعض، فقد تملكهم الإحساس، بأن كل شيء يأتي من الخارج، يمكن له أن يفسد تجمعهم. كورت راب قام بشيء أشبه بانتفاضة، درجة أن مسرحية"أستو تولي" لم تعرض أبداً.

لقد كانت هذه هي أفضل اللحظات كي أفهم إنه ما من مكان لي هناك. وفي الواقع كنت قد أحسست بذلك عندما كسرت اصبعي في عرض لأناتول فون غاردنر، فقد رجاني أن أقبل بدوره في "أنتيغونا". في هذا الوقت كان هناك سيد اسمه هارك بوم قد شاهد العرض، وجاء ليقول إن شقيقه ماركغارد سوف يصل من هامبورغ، وهو بحاجة لأن يجري بعض الاتصالات. وهذا الأمر قد لقي ترحيب ويلي أيضاً لأنه يعني أن بير رابن الذي سيصبح اسمه ويلي غالباً قال: دعه يجيء.. فنحن نحتاج إلى بعض الأشياء. بعد وقت قصير وقفنا في إحدى الأمسيات على الخشبة معاً.. ماركغارد، وأنا. ماركغارد كان قد حفظ دوره، ولكنه كان هستيرياً وعصبياً حتى أنه لم يستطع أثناء العرض أن يتذكر كلمة واحدة، وعبثاً حاول الملقن أن يساعده. غضبت من أجله كثيراً، ونسيت دوري أنا أيضاً. وللحق فقد تذكرت الجملة الأولى، والجملة الأخيرة فقط. وكان يجب أن ألقي مونولوغاً طويلاً لأحد الوشاة –

وفي الواقع كان مونولوغاً مهماً للغاية، ولكنني أحسست بالجملة الأولى فقط، بعد أن خطر على بالي أن ألقي بكل شيء وأقول إنني أرفض قحة الممثلين، وقد راودتني الجملة الأخيرة أيضاً هنا بالضبط.

□ لماذا كانوا يعارضون انضمامك إليهم؟

□□ في الواقع إن الذين كانوا يعارضون انضمامي إليهم هم كل اولئك الذين لم يكونوا يملكون أهلية تعليمية لفن الممثل. وقد بدا واضحاً إن دخول الممثل في المسرح قد أصبح يمثل بالنسبة إليهم مشكلة كبيرة. شتريتز ورابن وقفا إلى جانبنا. وأنا استمريت بأن أؤدي دوري في مسرحية "أنتيغونا" حتى النهاية.

ماركغارد بوم لم ينضم إلى أي عرض آخر في أي من مسارح ميونيخ، فقد اعتلى الخشبة لمرة واحدة فقط ولم يكررها ثانية. تدريجاً بدأت أفهم كيف تستوي الأشياء، وعدا عن دعم المسرح بالمال، كانت تزداد ديوني، فيما كانت أورسولا شتريتز تأخذ المشروبات الكحولية من الحانة، ليظهر أن ٩٠ % كان يذهب إلى أصحابنا و١٠ % للجمهور.

أصبح الوضع لا يطاق. وقلت في نفسي إن هذا الوضع لا يمكن أن يستمر إلى مالا نهاية. ولكنني على ما يبدو لم أقنع إلا نفراً قليلاً من الأصدقاء، فالمسرح الذي قبلناه في وقت مبكر على أنه- إلدورادو- خلق إمكانية أن يكون هناك تمثيلاً وممثلين، كما أوجد مكاناً دائماً للنوم والأكل والشرب، وخطوة خطوة فقدنا الشرب من دون أن نعرف ما إذا كان سيستمر إمدادنا بالطعام..؟!

حلّ موعد العرض التالي، والرغبة الوحيدة بالانطلاق جاءت على يد أورسولا، فقد تبين أن مسرحية "ليونز ولينا" هي الأنسب لزمنها، ولعصر الحركة الهيبية، للأطفال – الزهور. والمسرحية كانت بمثابة حدث ذاع صيته

في كل مكان. وقد توصلنا إلى اتفاق ينص على أن نعملها نحن الأربعة: ويلي، أنا، أورسولا، وكريستين بترسون.

الآن يبدو إنني قد سهوت عن شيء. ولكن ما الذي يعنيه إنني سهوت، فعندما كنا نعمل على المسرحية انهال هايني شوف على ماريتي طعناً بالسكين، وبالتالي فقد زال كل سحر يمكن أن يؤدي إليه "المسرح المضاد"، أو ما يقال بعبارة أخرى، زالت إمكانية عمل كل شيء بحرية واختفت. ربما كان الوضع أسوأ بكثير، ولكننا أدركنا إنه لم يعد ممكناً العمل بعد الآن، وغرقت الحياة المسرحية في الفوضى، فقد كان لديها جانبها غير المفرح أيضاً.

□ ألم يدر الحديث عن قصة شخصية ما؟

□□ لا..لا.. لم تكن قصة شخصية، لأنها لم تكن ممكنة أحداثها إلا في المسرح، وفي ذلك الوقت، كانت "أنتيغونا" تعد بمثابة مسرحية عدوانية يتم العمل عليها بإملاء مباشر، من دون البحث عن إيحاءات ومناهج إبداعية. كان ضرورياً زيادة جرعة العدوانية من أجل الوصول إلى التأثير المطلوب. ما أريد أن أقوله، نعم كانت قصة شخصية، ولكن من جهة أخرى كان واضحاً لنا جميعاً إنها لم تكن محض مصادفة أن يتم اللعب هناك، فنحن قد فقدنا براءتنا. مرضت ماريتي، وهايني شوف حكم عليه بالسجن عشر سنوات. وهذه ليست سفاسف أو بذاءات، فقد تركت آثارها علينا. ويلي وأنا فهمنا أنه ينبغي علينا أن نرجع إلى الوراء، وأن نبحث عن وسائل تعيد إحياء المسرح. أردنا أن نحافظ على المجموعة، ولكن من دون أن نعمل بطريقة فوضوية كما عملنا حتى الآن، لا أن نشحذ هممنا المتوحشة، بل أن نطور كل الأشكال التي نبحث عنها.

الوضع المالي المأسوي، وحادثة الطعن بالسكين جعلتنا ندرك أن الفوضى والعدم اللذين تتواجد فيهما المجموعة لا يمكن لهما أن يستمرا أكثر

من ذلك. وحتى نواصل تقديم العروض الأخيرة من "أنتيغونا" قررت أن أدعو هانا شيغولا التي كانت تزاملني في معهد إعداد الممثل. وهي قد أصبحت الجسد الثاني الغريب الذي يقصد المجموعة، وهي التي قبلتني في وقت ما. ومن جديد وقعت أسير القلق. هانا شيغولا تملك طريقة خاصة بالتواصل مع الناس، وهي تلتزمها حتى يومنا هذا. وهي دائماً على رأي مغاير بالنسبة لكل المجموعات، ولطالما أثارت اللغط من حولها، لأنها كانت تتكلم بوضوح، وبلغة مختلفة، وهي مزيج من كيمياء مختلفة. أضف إلى هذا أنه لم يكن ضرورياً أن تعمل في المسرح لأنه ببساطة لم يجذبها. وهي قد رفضت البقاء في معهد إعداد الممثل وأنهت بقاءها فيه، وأرادت أن تصبح معلمة، وهذا شكّل سلوكها بطريقة مختلفة، فهي لم تأل جهداً في كل الأدوار التي عملت عليها، ولكن ليس للمجموعة، فقد آثرت أن تظل خارجها.

"ليونز ولينا" نالت استحسان النقاد والجمهور. جريدة "Süddeutsche Zeitung" كتبت قائلة: "الجميع يجب أن يكون قد قرأ ليونز ولينا لغيورغ بيوهنر، ولكن ليس أي واحد يمكنه أن يقدمها جماهيرياً". المسرحية رائعة بشكل مدهش، والعرض أمدّنا بالسرور والمتعة على العكس من "أنتيغونا". كان ثمة شكلاً أقسى، وبالرغم من هذا ظلت حيوية أكثر لأنها لم تغرق في الطقوسية المسرحية المؤطرة. وهكذا، تدريجياً، في "المسرح المضاد" بدأت تهل الشخصيات المشهورة. ولقد فهمت أن بيتر تسادك[٤] قد حضر العرض، وإن أوغست افردينغ أيضاً كان هناك. عندما كنا نؤدي أدوارنا في "ليونز ولينا" ناقشنا ما الذي يجب أن نعمله لاحقاً. أورسولا استلت من درجها

---

(٤) المخرج المسرحي المعروف.

مسرحية "مجرمون" لفرديناند بروكنر، وأعطتنا إياها لنقرأها. لقد أعجبتني كثيراً، وأردت العمل عليها لتقديمها، ورغبتي هذه ظهرت بسرعة قياسية، وهذا لأنني أردت عمل شيء ببساطة. والآن أنا لا أستطيع أن أحدد بالضبط ما الذي أردته من هذه المسرحية، ولكنني وجدتها مثيرة. والأهم أنني أردت أن أقدم عرضاً خاصاً بي، وأكون أنا المسؤول فيه.

□ هنا لا أستطيع أن أفهم شيئاً، فإذا ما كانت لديك الفكرة من قبل المسرحية السابقة، وأنتم الأربعة تقومون بالإخراج في آن واحد. والذي تقوله الآن يشير إلى تطور ولكن في سياق مختلف، إذ يبدو إنكم رفضتم فكرة التعاون الجماعي، وأن واحداً منكم قد أخذ يتسلم دفة القيادة؟!

□□ نعم.. لقد أصبح واضحاً لنا منذ اليوم الثالث أنني أنا من يقوم بالعملية الإخراجية، ولا يصح القول بالتالي إننا نحن الأربعة من يقوم بها. بعد هذا بدأ الجميع يتساءل عمن هو المخرج فعلياً، وقد بدا لي هذا الأمر معذباً للغاية. وأنا للحقيقة من وقف بقوة وراء هذه النقاشات، والتي كانت بطبيعة الحال تمثل جنوناً من جهتي، لأنه ومهما بدا أن هذه المسرحية تخص رجلاً واحداً، فإنها قطعاً لا تعود إليه بالكامل، بل لكل من يشارك فيها. الآن أصبح كل هذا واضحاً بالنسبة لي، ولكن في المحصلة النهائية، فإن صيغتها الأخيرة يحددها شخص واحد فقط. وأنا لا أؤمن بوجود طريقة أخرى محتملة في الإخراج، مثل تلك التي يشارك فيها الجميع.

"مجرمون" كانت المسرحية التي تدربت عليها أطول وقت ممكن، وأعدت العمل عليها بصيغ مختلفة، بما يخص الشكل وتفسير المعنى فيها، وبقي لي أن أثريها من الداخل فقط، لأنني كنت قد قدمت الأساس فيها. وهكذا تعلمت في نفس الوقت العملية الإخراجية. في "ليونز ولينا" حاولت التركيز

على بنيات محددة في العلاقات المتبادلة بين شخصياتها، وحاولت أن أضبط أداء الممثلين في حدود مساحات عاقلة، وكان هذا وضعاً مريحاً للجميع، حتى أن هانا شيغولا التي شاركت معنا للمرة الأولى عملت بحماس كبير.

من توائم ميونيخ بقي فقط طوني إل جيتانو، الغجري، الذي راق لي كثيراً، والذي كان يحمل بداخله بذرة ممثل مدهش، لولا أنه رغب بأن يقضي وقته في التشرد، وسرعان ما تحولت رغبته إلى مسألة أكيدة. مع كورت راب عانيت مصاعب لا تحصى. لقد كان كوميدياً رائعاً في "أنتيغونا"، والفضل لحماسه الملتهب. ولكن تركيزاً من هذا النوع في مسرحية "مجرمون" لم يسعفه أبداً، وبالرغم من طول مدة التدريبات، فإنه لم يستطع حتى اللحظات الأخيرة أن يعمل على دوره.

بعد العرض الأخير لـــ "ليونز و لينا" هورست زيونلاين دمّر المسرح بالمعنى الحرفي للكلمة. لقد تحطمت الخشبة تماماً، ومن أصل ثمانين مقعد، حطم خمسين-....أااااااخ... لقد تبخر كل شيء. عندما خرج هورست من المشفى، أخذت أورسولا على عاتقها أن تبين له كم هي سعيدة بعلاقتها معي. بدا كل شيء بمثابة تعذيب وإشاعات لا نهايات لها، ولم يكن هناك طريقة تمنع من الوصول إلى فضائح أكبر، وهكذا وفي ليلة ضبابية، ويلي وأنا تحاملنا على أنفسنا، وقصدنا أيرم هيرمان في بيته المؤلف من غرفة واحدة، والمطل على شارع "أنيميلز شتراس". عشنا ثلاثتنا معاً. هورست زيونلاين بقي في المسرح، وكانت لديه رغبة بأن يعمل على شيء مختلف.

□ أي خطط ضيعتم؟

□□ كان أمامنا إمكانية واحدة فقط، أن نسأل في المسارح العاملة عما إذا كان ممكناً أن نقدم فيها شيئاً. أحرزنا نجاحاً غير متوقع في مسرح

"بيوهنر"، وهذا ما أثلج صدر المدير، فقد أخذ يهل على مسرحه أناس جدد. من جهة أخرى هو لم يقبل بأي التزامات سياسية، كانت مع مرور الزمن قد أخذت تنمو مع "المسرح المضاد". وهو نفسه قد طور سلوكاً مشهدياً، والذي غالباً ما اشتغل عليه أثناء الكتابة الصوتية. نجحنا في إقناعه بتقديم مسرحية كنا قد اكتشفناها منذ زمن ليس بالبعيد: "طلائع في انيغولشتاد" لمارلويز فلايزر، وقد حصلنا على النسخة الأصلية من "ديش فيرلاغ". ولم نشكك للحظة بأن دار النشر لا تملك حقوق الملكية الفكرية، وأنه لم يكن مفروضاً أن ترسلها لنا أبداً كما توضح ذلك لاحقاً. مع بيرنينغر في مسرح "بيوهنر" حاولنا أن نوحد رؤانا بخصوص الصوت الواحد، فقد أردنا استخدام اللهجة البافارية كواسطة فنية تعبيرية، لكن فرانز كافر عاند خيار هذه المسرحية مع شاعر شاب كان يحمل اسماً روسياً قبل أن يوافق عليها في نهاية المطاف. أما كريوتز المنحدر من وسط بافاري فقد أخذ يعارض بقوة مسألة استخدام اللهجة البافارية، وهو نفسه كتب روايات أعيد تمثيلها مرات عدة، ولهذا اختار المسرح الذي يعمل فيه بنفس طريقة الأصوات المتعارف عليها، ولوقت طويل لم يقبل بواقعية مسرحية فلايزر.

في هذه الأثناء، في "المسرح المضاد" ولد مخطط قديم، ونحن مازلنا نتدرب على مسرحية "مجرمون". أورسولا اتصلت هاتفياً بجان- ماري شتروب(٥)، وسألته عن رغبته بحضور تدريبات "مرض الشباب" لبروكنر. شتروب حضر بعضها، وراقب من زاويته مدة وجيزة ثم لم يعد يتصل أبداً.

---

(٥) جان - ماري شتروب (١٩٣٣)، مع زوجته دانييل يولي، يعدان من أكبر الطليعيين في السينما الألمانية الجديدة. عمل مساعداً لغانس، رينوار، بريسون. وحتى يتهرب من أداء الخدمة الإلزامية أقام في ميونيخ وعمل في مسارحها. بدأ مشواره السينمائي عام ١٩٦٥.

فبادر هورست زيونلاين بالاتصال به ثانية- نعم.. نعم- قال شتروب، فهو قد حدد الأدوار، وأراد أن يقدم المسرحية، وهذا يعني أن الأدوار الرجالية ذهبت لبير رابن، ولي أنا، ولرودلف فلاديمار بريم، وثلاثتنا من المجموعة غير المستحبة. وهكذا وجد هورست نفسه في حالة لا يحسد عليها، فهو قد أراد أن يحظى بشتروب، ولكن من جهة أخرى، هو أراد ألا يرانا في مسرحه من جديد. في نهاية المطاف انتصرت رؤية شتروب على رغبته، وأصبحنا من جديد في مركز السجالات. وبشكل منفرد، ومن أجل مسرحية أخرى أراد أن يستقدم لها فلادو كريستل، لم يقلع بها، لأن فلادو كان قد أخذ يعمل على إخراج أفلامه، ولم يكن هناك مسرحية مناسبة، وحينها قلت أنا، إنني سوف أكتب بنفسي نصاً يعتد به، وهكذا كتبت "كاتزيلماهر"[٦].

□ هل اجتمعتم معاً خارج أوقات التمرينات؟

□□ لا.. هذه كانت مسرحية اجتمعنا خصيصاً من أجلها في المسرح. وفي تلك الفترة كان الزمن قد أصبح يشكل بالنسبة لنا فضاء غريباً نقصده من أجل أن نعمل. أيرم هيرمان، وويلي، وأنا عشنا معاً كما أسلفت، وأما مع الآخرين، فلم يكن لدينا أدنى احتكاك خارج المسرح. شتروب عمل كمخرج في المسرح الحكومي، وحدد أوقات التمرينات التي ما إن كانت تنتهي،حتى يمضي في طريقه. لم يكن جاهزاً لأي حوارات معنا من خارج العملية المسرحية نفسها.

بعد " مجرمون " جاءت " مرض الشباب " لتشكل العمل الثاني المهم بالنسبة لي، فقد تعلمت ما الذي يعنيه لي أن أقوم بالإخراج، وبين هاتين المسرحيتين حلّت " طلائع في انيغلوشتاد " حيث حاولت أن أفهم كيف يمكن

---

(٦) عن العمال الأجانب في (ألمانية الاتحادية)، وتتحدث عن خصوصياتهم الجنسية.

أن تبنى مسرحية، أو كيف يمكن أن تستبدلها إذا ما أردت أن تقول شيئاً. " كاتزيلماهر" التي كتبتها أثناء تمرينات "مرض الشباب" كانت متأثرة بما شاهدته على الخشبة.

□ قلت قبل قليل: "حينها كتبت كاتزيلماهر" هل هذه أول مسرحية لك؟

□□ هذه أول مسرحية لي. قبل ذلك كتبت لمسرحية " مجرمون " بعض المشاهد التمثيلية. وفعلت الشيء نفسه مع مسرحية فلايزر. كان يوجد في " مجرمون " أكثر من عشرين شخصية، ومن بينها أيضاً سيدة مسنة، وسيد مسن، وهذا لم يكن لينهي عملنا، ومع ذلك فإن هذه المشاهد كانت تحتوي معلومات أردنا أن نحافظ عليها، ولهذا اضطررت إلى إعادة كتابة هذه المشاهد، وبذلت قصارى جهدي لأن تبدو كأنها من عمل بروكنر. الوضع كان مشابهاً أيضاً في حالة فلايزر، فقد حصلنا على التأويلات الأولى من المسرحية، ولكن ثمة أشياء لم تعد واقعية، وأشياء لم تعجبنا كثيراً في حالة " كاتزيلماهر " جمعت شذرات تجربتي مع " مجرمون " بوصفي مخرجاً، ومن " طلائع في انيغولشتاد " بوصفي من أعاد كتابة النص، ومن " مرض الشباب " بوصفي مدققاً في عمل المخرج. من ناحية الشكل الملائم للصيغة المشهدية بحسب رؤيتنا في ذلك الوقت، فإن في " كاتزيلماهر " ما يتوازى مع "مجرمون " .. لغتها شبيهة بتلك التي تخص فلايزر، وبرودة التعبير عن الصفات الإنسانية تقترب كثيراً من مفاهيم شتروب نفسه.

" مرض الشباب " كانت مسرحية قد أعيد كتابتها، وشتروب هيأ لها تقنيات مختلفة بالكامل، وعمل على إغناء الأبعاد الدرامية فيها بما يتناسب مع هذه التقنيات، لقد قام بشطب كل شيء بدا له غبياً، وأبقى على عشر دقائق فقط، وهي قد حوت الكثير من " إي " أو " و " لا ". عدا ذلك فقد قام أيضاً بتجريب كل

ما شطبه بالقلم، وأدخل بعضه في البنية التي حصل عليها. جربت أنا تقنية مشابهة في " كاتزيلماهر ". أردت أن أحافظ على كل شيء، وبنفس الأسلوب.

□ قلت إنك تعرف لمن تكتب " كاتزيلماهر "، أو أنك حاولت أن تخلق توازناً بين مختلف الأدوار.

□□ هذا كان شيئاً هاماً للغاية. ومنذ حالة " ليونز ولينا " و "مجرمون" حاولنا – لنقل – أن نحدد مساحات كل دور، وبشكل منفرد حتى يرتاح صاحبه وهو يؤديه، وقد بدا واضحاً لنا تماماً إننا في حالة لم يكن فيها أي إغراء مالي، وأننا نؤدي أدوارنا انطلاقاً من الشغف، والحب، وأننا أقلية من الأشخاص الذين لا يصح في مثل حالتهم أن يكون بينهم فروقات كبيرة في التقديم على الخشبة والمعنى الذي يحمله كل واحد في الفرقة. لقد وحدنا كل شيء حول هذه الفكرة. رونق الشكل الذي حاولت أنا من جهتي أن أحافظ عليه أطول فترة ممكنة، والذي بحسب مفهومي له يجب أن يكون لديه مكانته القصوى، على أن يلتزم الجميع به بحسب الحاجة وفي نفس الوقت.

□ هل فكرت إلى أين يمكن أن يقودك كل هذا، وما إذا كان الوقت الذي تتكون فيه الواقعة الإبداعية هي الأهم؟

□□ يمكنني أن أتكلم فقط عن مركز فرقتنا نحن، وبالتأكيد عن رابن، وعني أنا، وعن أيرم هيرمان. وعموماً نحن لم نفكر كثيراً بالمستقبل. وما كان يهمنا في الواقع هو اليوم الذي نعيش فيه.. كان لدينا أشياء كثيرة لنقوم بإنهائها، وكن مشغولين باللحظة الآنية، درجة أنه لم يتبق لدينا الوقت لنفكر باليوم التالي. لم نرَ أنفسنا خارج المسرح، فقد بحثنا عن ذواتنا في أوقات متأخرة جداً، والسبب كان عدم الشعور بالامتنان لبير رابن، ولأشياء اصطدمنا بها، حينها فقط فهمنا أننا نقف عزّلاً مع شغفنا بخلق مجتمع كامل.

□ وبالرغم من كل هذه المصاعب من أين واتتك الرغبة بالاستمرار؟

□□ كل شيء حصل على العكس تماماً. صحيح أننا لاقينا معارضة من جهات عدة، وحتى من أشخاص محسوبين علينا. وهذه الحالة لطالما أثارتني. والآن يبدو لي أن الصدام الرئيس جاء من الرغبة بألا أتوقف، خاصة وأنه لم يكن لدي ما أفعله.

بدأنا التدريبات مجدداً في مسرح " بيوهنر "، ولكن العرض لم يكن منتجاً داخلياً، بل إنه قد أعد ليكون مسرحاً مضاداً في " بيوهنر ". المسرحية التي أردنا أن نعمل عليها، يدور حولها جدال منذ عدة سنوات في مسارح ميونيخ الصغيرة. ولكن حتى تلك الفترة لم يكن أحد قد قدمها من قبل: " الأب اوبو " لألفريد جاري.

جلسنا وأعدنا قراءتها مجتمعين، وخيل إلينا أنها تبالغ في بعض أحداثها، أخذنا كل فصل على حدة وبدأنا نتساءل ما الذي يدور مع شخصياتها، وكيف يمكن أن يكون ظهورهم اليوم، وكيف يمكن لنا أن نظهر العائلة البرجوازية الصغيرة الألمانية؟ من مسرحية جاري حصلنا على كوميديا عائلية تتحول إلى جنس جماعي وهذا أصبح مقلقاً للجميع.

حان موعد العرض في مسرح " بيوهنر "، وكان متوجباً عليّ أن أقول من أي تيمة إلى أي بنية مسرحية.. لا.. لا.. لا يمكنني القول أنها كانت قذرة مثل الخنازير، لأنها لم تكن من طينة الخنازير. ولكنها كانت غبية جداً، ربما لأن التيمة كانت غبية، ومع ذلك بدت ممتعة للغاية. السيد برنينغر الذي يملك تصورات خاصة حول المسرح انهمك كثيراً في إدخال " أ " و " و "، أطفأ الإضاءة. وقال أن المسرح مغلق في الخمسين دقيقة الأولى.

□ في منتصف العرض؟

□□ في منتصف العرض. طبعاً كان هناك اعتراضات، ولكن أطفئت الأضواء، وألقي بنا إلى الشارع. أريد أن أقول إن الحادثة برمتها أمدّتنا بالقوة، لكي نبحث عن فضائنا الخاص، أو ما يليق بنا من مكان خاص، للعمل الذي وجدناه خلال أسبوع – الأمكنة الخلفية في إحدى الحانات وتحمل اسم "الأرملة بولتا ".

□ أريد أن أسأل عن شيء آخر. هل كان هناك معنى أن يكون المشاركون معكم من المحترفين أم الهواة؟ أيرم هيرمان على سبيل المثال ليست ممثلة.

□□ حتى ذلك الوقت أيرم كانت قد شاركت في خمسة أو ستة تجارب...

□ نعم ولكنها لم تدرس فن التمثيل.

□□ يوجد سبعة أعمال وراء ظهرها. في بداية "المسرح المضاد" كنا نتقاسم كل شيء ويمكنني أن أقول أن المجموعتين تعلمتا من بعضهما البعض. الممثلون قبلوا شيئاً من وقاحة ورذالة وحرية الهواة، وبنفس الوقت تعلم الهواة تقنيات الممثلين المحترفين. وهذه كانت بداية جيدة. وهكذا في الوقت الذي أتكلم عنه، أيرم هيرمان، وكورت راب لم يعودا يقودان هواة، لأنهما تبنيا منذ زمن طويل هذا الذي يتم تعليمه في أي مدرسة للتمثيل. والآن يجب أن أتحدث عن لقاء مهم بوصفي فنان مثلت في استعراض تلفزيوني موسيقي لباول فاسيل واسمه "أصدقاء طوني"، وفيه تعرفت على أولي لومل. وقد ذهبنا في إحدى المرات إلى السينما وشاهدنا " من يعلم "، حيث لوكاستل وجان ماريا – فولونتي أديا الدورين الرئيسين[٧]. في ذلك الوقت كانت السينما

٧) ويسترن سباغيتي (١٩٦٧) للمخرج داميانو داميالي بمشاركة كلاوزكيلسكي.

تبدو لنا مثل شيء بعيد، فما إن انتهينا من مشاهدته حتى ذهبنا إلى أحد المحلات ولعبنا الفليبرز بصمت. وفي نفس الوقت تطلعنا في عيون بعضنا البعض، وقرأنا أفكارنا – هذا ما يجب أن نعمل – فيلماً سينمائياً. وعندئذ كتبت سيناريو " الحب أشد برودة من الموت " أرسلته إلى أولي، وهو أعاده لي مع مارتن ميولر الذي سلمني إياه في نفس محل الفليبرز مع ملاحظة مكتوب عليها " ينبغي عمل هذا الفيلم.. ". كنت سعيداً للغاية. كنت أريد أن يصور الفيلم في هامبورغ، لأن أولي يمثل في أحد مسارحها. سافرت مع أيرم هيرمان إلى هامبورغ لأستطلع مواقع التصوير، ولم أدرك للحظة أن هذا يتطلب مالاً. وجدنا ملجأ في الأماكن الخلفية لمتجر ضخم بعد أن قمت بزيارة أولي، فهو كان نزيل فندق ضخم، وهذا أتى عليّ بإحساس غريب وغير معقول، فقد جاء الممثل ميخائيل برغر ليرانا، وكان غبياً استثنائياً، فهو لم يتوقف عن الكلام طوال اللقاء عن المال .. شيء لم أستطع أن أهضمه البتة، ومع هذا استمر بالكلام من دون حتى أن يلتقط أنفاسه، أو حتى ليستريح هنيهة من الحديث عن المال .. والمال فقط. وفي النهاية سأل : هل تملكان مالاً من أجل هذا الفيلم؟ – حدقنا أنا وأولي ببعضنا البعض. نعم .. في الواقع .. لا. أولي هو من كان يقول على الدوام عندي MG مرعب. عدت بالمترو عند أيرم وقلت لها لنجمع حقائبنا، ونعود أدراجنا إلى ميونيخ.

حسناً.. أصبحت في ميونيخ من جديد، والفيلم ينبغي أن يصور. لقد كان واضحاً لي هذا الأمر تماماً. بعد وقت قصير ذهبت عند ويلي وقلت له: اسمع أريد أن أعمل فيلماً. وهو أجابني من فوره: بما أنك تريد عمل فيلم، فماذا تريد أن تقول فيه؟ وبدأت أنا، ولكن بما أنه تمتم ببعض الكلمات شيئاً، فهذا معناه أنه لا يوجد حقاً ما يمكن قوله. مرت أسابيع عدة بعد ذلك قبل أن يظهر ثانية ويقول: أتريد أن تعمل فيلماً؟ – نعم.. أجبته أنا. وقال هو: نعم

نحن نستطيع أن نعمله مع أناس من " المسرح المضاد "، وهم يقيمون في ميونيخ، والشركات تعرفنا من خلال الصحف على الأقل، فهم قد قرأوا أسماءنا وسوف يسمحون لنا بالاقتراض المصرفي. وهكذا خيل إليّ كما لو أن عوالم جديدة تفتح أمامي وقلت في نفسي " .. يا للروعة..!! "

بعد ذلك قدمنا أفضل العروض في " المسرح المضاد " وكان عرض " أوبرا القروش الثلاث " مميزاً. وكانت التدريبات سلسة للغاية وأمتعت الجميع، وكانت مرحة أيضاً. غنينا معاً وكان هناك موسيقى ونصوص أغنيات رددها المغنون بهدوء غريب. وبالعموم تشكلت لدينا أجواء مدهشة، كما لو أن المسرحية كتبت لنا ١٠٠ %، وكل واحد منا كان بوسعه أن يتماهى، إذا لم يكن مع الشخصية، فمع العمل ككل. هانا شيغولا بدأت العمل من جديد. انغريد كافن بدأت أيضاً، وأورسولا شتريتز انضمت إلينا. نفس الأشخاص الذين كانوا في " كاتزيلماهر " وكان هذا بحق طقساً تمثيلياً فرحاً لا نهاية له.

عند عرض " أوبرا القروش الثلاث " جاء ويلي لوميل، وكاترين شاكي. ومن جديد غرقنا بشرود مذهل، درجة أننا لم نرغب فقط بعمل فيلم، بل كنا نحس أننا مضطرون لأن نقوم بذلك. قلت لويلي " هنا مع المسرح المضاد لدينا إمكانية عمل أشياء كثيرة بالقروض، ولكن في نفس الوقت توصلت إلى قناعة مفادها أن عملة نقدية جاهزة ليست سيئة. في ذلك الوقت كنت قد حصلت على اقتراح من " Bavaria Film " بإمكانية الحصول على دور كبير في فيلم تلفزيوني، وقلت لنفسي إنني أستطيع أن أعطي موافقة على مشاركتي فيه، وعلى الأقل يمكنه أن يأتي على بيع MG واحدة. سافرت إلى فيورتزبورغ حيث أديت دوراً لي في " آل كابوني في الغابة الألمانية ". لقد أصبح بوسعنا منذ هذه اللحظة أن نقوم بأعباء الفيلم، ولكنه أصبح واضحاً من جهة أخرى أننا نحتاج إلى سيولة نقدية أكبر بكثير مما تمكنت

من الحصول عليه. ويلي لوميل نسي وعوده أيضاً بأن يبيع سيارته، ودارت نكات كثيرة من حول هذا الوعد المنقوص، وحينها شعرنا بوجود امرأة كانت تصرف أموالاً على مشاريع مختلفة لمبدعين من ميونيخ. ابنة لبوش تحمل اسم مادلونغ، والتي دعمت بأموالها مسرح "بيوهنر" أيضاً. أرسلت لها السيناريو، وهي قرأته وقالت إنها لم تستطع أن تتصور كل شيء كما يفترض، ودفعت لبير رابن خمسة أو عشرة آلاف مارك، لم أعد أذكر بالضبط. استأجرنا المصور الذي صور لنا أول إنتاج للمسرح المضاد بسعر رمزي، وكان غباء من جهتي، ولكنني لم أكن قد شاهدته. بدأنا التصوير في وقت بفينفستن[٨]، وتبين لنا في النهاية أننا استهلكنا المادة الخام في خمسة أيام. وقد دهشت أثناء التصوير وأنا أرى المصور يخلع نظارتيه أحياناً ويضعها أحياناً أخرى، ولماذا ينظر بها ومن دونها بمصوب الكاميرا؟ عندما شاهدت " البروفات " فهمت لماذا كان يتصرف بهذه الغرابة، فقد كان المشهد منصفاً مرة على اليمين، ومرة على اليسار.

انفجرت دموع المصور وقال إن عينيه لم تكونا على ما يرام وإنه لم يرَ أشياء كثيرة. انهار العالم بكامله أمام ناظري لأن النقود التي معنا ذهبت أدراج الرياح. كل شيء ذهب إلى المادة الفيلمية. وفكرت أن هذه ربما هي النهاية، وبكيت طوال الليل، ولكن من جهة أخرى قررت ألا أستسلم، وسألت مارتن ميولر الذي كان مساعداً لي ما إذا كان يعرف مصوراً آخر، وردّ بالإيجاب، ولكنه لم يكن متأكداً ما إذا كان قد أنهى معهد التصميم الفني. اتصلنا به، وسألنا هو من فوره متى يمكننا أن نبدأ التصوير – قلت له : غداً صباحاً. ولكنه أجاب " لا أستطيع غداً صباحاً، فأنا لدي عمل مع الكسندر

---

(٨) عيد ديني – الخمسينية.

كلوغة[٩]، ولكن أستطيع أن أحضر عند الظهر. صورنا في شتادلهايم، وبعد الظهر جاء ديتريش لومان.

بالنسبة لي، ولبير رابن الذي ظهر بوصفه منتجاً، كان واضحاً أن لومل سيؤدي الدور الرئيس مع هانا شيغولا ومعي أنا شخصياً. الأعضاء الباقين من " المسرح المضاد " تصرفوا كما لو أن جريمة قد حصلت بحق الإنسانية، حتى أن ويلي لومل الذي يعد بالنسبة إليهم بمثابة جسم غريب أخذ دوراً رئيساً في إنتاج " المسرح المضاد "، حاولت أن أوضح لهم أنه من دون ويلي لومل فإن الفيلم سيكون من دون طعم، ولكن هذا لم يأت بالنتيجة المطلوبة، وخاصة لأولئك الذين رفضوا وجود هانا شيغولا أيضاً، تولدت الكثير من المصاعب وخاصة عندما أصبح واضحاً أنه لا يوجد أجور للفنانين، ولكن كوبونات للمشاركة فقط. كان يجب أن نتوسل الجميع، وفي المقام الأول انغريد كافن، أيرم هيرمان، كورت راب، زوجة ويلي لومل، كاترين شاكي التي أدت دوراً صغيراً للغاية، ولكنها ساعدت في تنظيم العملية الإنتاجية، وأصبحت منسقة المناظر، وكانت تتواجد في كل الأمكنة. بير رابن أيضاً أدى دوراً صغيراً أيضاً، وياك كارزونكي الذي كان مهماً جداً بالنسبة لنا، لأنه كان ناقداً مسرحياً. وليس هذا فقط، فمعه تربطنا علاقات شخصية، وكنا نلتقي غالباً، ولطالما تناقشنا في مواضيع مختلفة حول المسرح. ويلي لومل أحضر شخصين لدورين آخرين. لقد استمر توزيع الأدوار حوالي ثلاث ساعات،

---

(٩) الكسندر كلوغة (١٩٣٢) ممثل قيادي لمجموعة مخرجين شباب. أصدروا في مهرجان أوبرهاوزن عام ١٩٦٢ بياناً يدعون فيه إلى دفن السينما الألمانية القديمة، والتبشير بولادة سينما جديدة. مؤلف للكثير من الكتب والأفلام.

عندما شعرنا فجأة أننا نحتاج إلى شخص آخر. وعندئذ سأل ويلي عمن يعرف مثل هذا الشخص في ميونيخ.

كان دوراً صغيراً أداه متفرج من متفرجي " المسرح المضاد " والذي دعانا ذات مرة للاحتفال في بيته بعد عرض " مجرمون ". لقد أخذنا كل شيء نعرفه من هذه اللحظات الإنتاجية، وكل اولئك الذين كان لديهم الوقت والرغبة للمجيء من أجل التمثيل.

- ١٩٧٣ -

الغضب الذي يصدر عني أنا

❖ **حوار مع يواخيم فون منغرسهاوزن حول فيلم " الحب أشد برودة من الموت ".**

□ أليس مثيراً للدهشة أن يكون أول عمل سينمائي هو فيلم بوليسي؟

□□ أشاهد الأفلام البوليسية بمتعة لا توصف، وأعتقد أن كثيرين يقومون بالأمر نفسه. عدا ذلك فأنا أردت أن أقول شيئاً في هذا الفيلم. لقد عملت الفيلم بأسلوبية أخرى حتى يمكن مشاهدته بطريقة مختلفة. وطريقتي هذه كانت للظفر بفيلم إشكالي. عملت على فيلم بوليسي، لأن روايته من أسهل الأشياء، وأنا بطبعي نصير للأشياء البسيطة، وبالرغم من هذه البساطة الظاهرية، فإن هذه النوعية من الأفلام ينبغي عملها بشكل جيد من أجل أن تظهر رائعة على الدوام.

□ ولكن فيلمك ليس بسيطاً كما تدّعي؟!

□□ بالنسبة لي هذا شقاء حقيقي، وقد لحظته عند أناس آخرين يعملون أفلامهم، وهم يصطدمون بذات الوضعيات. وبالتأكيد فإن رغباتهم بعمل أشياء بسيطة للغاية ورائعة في آن، هي شيء يحمل بداخله معنى بعد أن تبين أنها قد تغدو غير ممكنة. لقد كانت كل الأفلام الهووليودية في طريقنا الذي اخترناه درجة أنه لم يبق لنا سوى القيام ببعض الترجيعات على هذه الأفلام، أو هكذا خيل إلينا على الأقل.

□ فيلمك لا يبدو هامشياً، بل هو يرتبط بعملك في المسرح، ولهذا سوف أستمر بالسؤال – لماذا الفيلم البوليسي ؟

□□ لطالما اعتقدت أنني بحاجة إلى فعل شيء عادي حتى أستطيع أن أقول هذا الذي أحمله بداخلي: في المعالجة الأولى للسيناريو، أبطالي كانوا في السجن. كانوا محشورين فيه حتى أنهم لم يقرروا في لحظة أن يقبلوا شيئاً من أجل نيل حريتهم. من هنا كنت على رأي مفاده أنه سيتم الحصول على ملمح مرآوي للمجتمع بكامله.

الأبطال كانوا فطين بشكل استثنائي، وهم لم يتصرفوا بطريقة أخرى إلا لأنه أعجبهم أن يكونوا هكذا. لا أعرف، ولكنني أجد أن كل شيء هو قصة بوليسية، وأعتقد أن الاضطهاد عادة ما يمارس من قبل أناس على أناس آخرين لأنه ليس إلا أرومة جنائية. أستطيع أن أذهب إلى الآخر وأقول له إنه لا يجب عمل الأفلام التي لا يكون محتواها جنائياً، تقرأ الجرائد، وتستمع إلى نشرات الأخبار، وفي روحك يتولد غضب أكبر ضد "الأعجوبة" المرئية والمقروءة، وهكذا جاءت اللحظة التي لم أرد أن أعمل فيها شيئاً عدا أن أقدم هذه الحوادث الجنائية.

□ تروي قصص حوادث، وهي بحسب القانون جنائية، ألا تعتقد أنك تربك المشاهد لأنه لا يستطيع الوصول إلى تعميمك بأن كل شيء في هذا العالم جنائي؟

□□ لا.. فكل شيء يعتمد على الشكل. لهذا فإن المشاهد الجنائية المتعلقة بعمليات القتل صنعت أكثر الأشياء شرطية من حولها. هكذا يتم تمريرها، وهذا يجب أن يقود إلى فكرة أن (الجنائوية) لا تستوي فقط في المهاجمة والقتل، بل في تربية الناس، الذين يسمح لهم بالدخول في علاقات

متبادلة شبيهة بتلك التي تخص الأبطال، وهم ليسوا في وضعية توضيح هذه العلاقات لأنفسهم.

بعد أن تشاهد الفيلم، فإن عقلك الواعي سيحتفظ من دون شك بحقيقة أن ستة أشخاص قتلوا، وأنه يوجد جثث، والفكرة أن الأبطال هم أناس فقراء لا يدركون ماذا يمكنهم أن يفعلوا بأنفسهم، وما الذي يتوجب عليهم القيام به، وأنه قد ألقي بهم في غياهب السجون، ولم تعط لهم إمكانية أن يغيروا أنفسهم. في الواقع لم نرد أن نذهب أبعد من ذلك، لهذا فإن المشاهد الأخرى تحتوي على عنف أقل، هل تتذكر مشهد لاند شتراتز الذي يعدو فيه الأبطال الثلاثة لمدة ثلاث دقائق. لا أعرف ما إذا وضح لدى المشاهد كيف يعدو هؤلاء الثلاثة، فأنا نفسي لو شاهدته وأنا في الثانية عشرة من عمري، فإنني سأرتجف خوفاً.

□ ولكن يظل هنا خطر حقيقي من رؤية المجتمع بهذه الطريقة. فهو يستفز سلوكاً جنائياً يقدم بالضبط من خلال فيلم بوليسي، وفي نفس الوقت يوجد في فيلمك سلسلة من المشاهد تظهر غريبة بعض الشيء وغير موفقة في هذا النوع بالاستناد إلى أداء الممثلين وطريقة التصوير؟

□□ بالطبع لو كنت عملت فيلماً بالكامل وفق قواعد النوع، فإنه حينئذ سيلتهم نفسه بنفسه.. أي أن يعمل ضد نفسه، وفي أحسن الأحوال كان سيصبح مثل فيلم من أفلام كلود شابرول. لو كنت بنيته بطريقة أخرى من دون واقعة جنائية، فمن المستبعد أن يخرج هو نفسه، ومن يدري ربما كان سيخرج مثل فيلم لغودار، مع أنني لا أؤمن بتأثير مثل هذه الأفلام، لأنها لاتستقطب الجمهور، ولأنني يجب أن أعمل فيلمي كما عملته، بحيث كنت أؤسلبه في بعض الأمكنة، وفي بعضها لا. وهذه هي الإمكانية الوحيدة برأيي للوصول إلى الناس المناسبين الذين أنتظر منهم أن يحسوا بنفس الغضب الذي

أخفيته بداخلي أنا، وفي مثل كل هذه التخرصات، فإن الفيلم ينبغي، بل ويجب أن يكون رائعاً.

□ الثنائي الذي تقدمه مع لومل غريب إلى حد كبير، ليس بسبب من أنه يتعلق بالشكل الخارجي، ولكن حتى في طريقة الأداء، يلاحظ هنا فرق كبير بين ما تقوم به أنت وما يقوم به لومل، كما لو أنه يذكر بآلن ديلون في " الساموراي ".

□□ السبب الأول يكمن في القصة نفسها، فأنا لا يقف أحد من وراء ظهري، وكان يجب أن أعتمد على نفسي فقط . في البداية تريد النقابات منه أن يعمل لصالحها، ولكن فرانز (نا) يقاوم، في الوقت الذي يعمل فيه لومل لصالحهم. لومل بالطبع يناسب كل ما هو مختلف. ردات فعله تختلف عن ردات فعلي، ربما لأنه لا يحس بنفسه وحيداً، وهو يعرف أنه لن يصبح مهملاً، فيما أنا آمل بنفسي فقط . هذا يعجبني أنا، لأنني أريد أن أنهيه بنفسي، ولومل يدخل اللعبة عندما لا يعود بوسع اولئك في النقابات أن يفرضوا منهجهم الفظ، لهذا يرسلونه ليتودد إليّ، ولكن في الفيلم لا يظهر واضحاً البتة ما إذا كان لومل من النقابات أم لا، وهم يعتدون عليه ويلقون به على قارعة الطريق. هل شاهدت " قيظ ابيض " لراؤول وولش ؟ هناك أيضاً ثمة نموذج يقتادونه مدمى عند جيمس كاغني. عند فرانز لا يقف أحد وراءه، وهو وحيد وأعزل، ليس بمعنى الكبار الذي يدخلون في العزلة على طريقة السينما الأمريكية، والذين لا أفهم لماذا هم في الواقع يعيشون عزلة من هذا النوع. ولكن هكذا هم الأبطال، عند فرانز لا يوجد شيء بطولي، فهو بالكاد يمكنه أن يتعدى سذاجته، ويريد أن يعمل لحسابه فقط دون أن يتنازل عن أرباحه.

□ إذن لماذا ينطلق بصحبة الآخر برأيك ؟

□□ هذه مسألة تتعلق بالصداقة، فهو معجب به ببساطة. ولكن من جهة أخرى، فإن هذا لا يكون واضحاً بالنسبة له أبداً، الآخر يقول له إنه يريد العودة إلى منزله – وهكذا يحدث، حتى بعد أن يشير عليه فرانز بأن يضاجع فتاته، ببساطة لأن لومل قد أعجبه تماماً. ولكن هو لم يفكر بهذه المسألة إطلاقاً، على أنه يجب ألا نتحدث أنه ليس بوسعه أن يقوم به. لومل أيضاً لم يفكر، بل هو ينفذ كل شيء يقال له. هانا أيضاً تتحرك بنفس الطريقة. هانا تعكس في الواقع نقطة ساخنة، وهي قد أدركت أنها غرقت في وسط برجوازي، ولأنها تريد أن تحتفظ بنظامها فإنها تسلم لومل للبوليس. لقد فضلت أن تظل وحيدة من أن يعيشوا معاً، لأنها كانت تعتقد أنها لن تطيق ذلك.

□ أنت تضيء كل شيء حتى لا يبقى هناك أي ظل أو زوايا سرية..

□□ أنت محق. كل شيء واضح تماماً، ووحده الواقع هو ما يميز فيلمي عن أفلام الآخرين الذين أعرفهم. وأنا بالحقيقة لا أشعر بأفلام الآخرين، ربما باستثناء بعض أعمال غودار حيث يكون كل شيء مرصوصاً بهذه الطريقة. ودائماً تظهر بعض الوضعيات التي تشوش على الفعل وتخرب كل شيء. وأنا أردت أن أتفادى هذه المطبات. ربما كان يجب أن أرتب الأفعال أمام جدران بيض حتى يتوضح لكل واحد ما الذي يدور معه، وحتى لا يعتقدن أحد بأن ما يدور على الشاشة يمكن أن يكون شيئاً مختلفاً. عدا ذلك فإنه يجب أن تتوفر المماهاة الضرورية، ولكن حتى يتم التوصل إليها، فإنني لم أبحث عن التقديم الحرفي للعواطف التي تصم المشاهد. ينبغي العمل على العواطف بهدوء وروية، ولكن من جهة أخرى على الفيلم أن يضبط هذه العواطف، ولهذا فنحن نقف على كادرات طويلة ومرصوصة حتى النهاية. وفجأة يدهمك قطع في التوليف. حتى يعاد تدوير هذه العواطف لتظهر مختلفة.

□ وأنا أشاهد فيلمك تساءلت كيف يمكن الحصول على استلطاف المشاهد. خاصة وأن فرانز لا يلبي هذه الرغبة لأنه غبي وعدواني..!!

□□ فرانز لطيف للغاية، وهو يستطيع أن يكون في هذه الحالة بالرغم من جمال لومل المدهش. ثمة أناس قد لا يعجبونك منذ الوهلة الأولى، ولكن يظهرون فيما بعد بأنهم الأفضل. في هذا الفيلم يكونون ثلاثة، وللمشاهد سيكون صعباً عليه أن يعجب بي أنا.

□ الإضاءة الباردة في الفيلم ألا تجرح المشاعر التي تنهال على الجمهور كي يقبل بها؟!

□□ ثمة فعل في الفيلم. ثمة حوار. وهناك أيضاً صخب وموسيقا ينبغي أن يوقظا العواطف. ولكن العوائق بين هذه التراكيب لن تكون سهلة كي يقبلها الجمهور. أنا لا أريد بفيلمي أن أجرح أحاسيس الناس أو أنهشها. أريده أن يستفز مشاعر جديدة، وباعتقادي أن هذا هو الفرق بين أفلامي وأفلام غودار الجيدة، والتي ما أزال أشاهدها بمتعة لا توصف. مهم للغاية أن تقرر في اللحظة المناسبة لمن تعمل فيلمك.

□ حسناً.. دعنا نقبل بفكرة أنك حسمت أمرك بخصوص المشاهد الذي تتوجه إليه بشيء محدد يمكن قبوله من جهته، ولكن في الفيلم ثمة شيء يمكن تحديده بصعوبة، وهي تلك النقابة الغامضة.

□□ طبعاً هناك بعض الأشياء الغامضة، ولكن في وقت يتم عمل انعطافة من حولها كي تُفهم. أنا لا أريد أن أقول هنا، إنه في هذا العالم يوجد رجال شرطة يضربون التلامذة ويقومون بأعمال سيئة، فهذه أيضاً مشكلة، ولكن ليس في هذا الفيلم. نعم فهذا شيء مثير للغاية وينبغي عمل شيء ضده، وفي نفس الوقت من المهم بالنسبة لي أن يتربى الناس بهذه الطريقة، وأن

يدركوا أنه بوسعهم العيش بشكل ثنائي، وأن يكون لديهم أطفال ومـــشاعر محـــددة لايمكنهم أن يختبروها في الواقع، بل يقومون بملاعبتها لأنه مطلوب منهم أن تكون مزروعة فيهم، وهذه هي المشكلة التي تتنازعني في المقام الأول، فأنا عندما أشاهد فيلماً، أرغب باختبار مشاعري الخاصة، وهذا ما اهتممت به منذ البداية ولا شـــيء غير ذلك. وربما بدا سياسياً للغاية أن يظهر رجال الشرطة في الفيلم، كما لو أنهـم أكثر من يقوم بعمليات الاضطهاد في العالم.

□ ما هو التأثير الذي تركه عليك جان ماري – شتروب؟

□□ عندما عرضت عليه أفلامي القصيرة وقد أعجب بها قال: "لا أعرف شخصاً آخر يمكن له أن يعرض لكل هذا العنف في أفلامه " ..

في الحقيقة، لقد بدأت أعمل على " الحب أشد برودة من الموت " عندما تعرفت إلى لومل، وقبل ذلك كنا قد عملنا معاً في التلفزيون، وأصبحنا صديقين. وكان لومل قد أنهى عمله في " تحريون " لرودولف طومي، وأنا كنت قد مثلت عند شتروب في مسرحية "الخطيب" الكوميدية. وقلنا إنه كان رائعاً لو استطعنا أن نعمل معاً على فيلم مشترك.

□ هل ترك العمل مع شتروب أي تأثير عليك؟

□□ إطلاقاً.. فقد كان عملاً حقيقاً ذلك أنه يقدم " مرض الشباب " في "المسرح المضاد "، وبعد هذا صور هذا الفيلم معنا. وبالنسبة لنا كانت متعة كبيرة، فقد أيقظت عندي الرغبة بصناعة الأفلام. لقد تعلمت من شتروب كيف يمكن لي أن أطور أسلوبيتي في الفيلم، وتشربت منه الكثير من الأعمال النظرية، ولكن لم تتجمع عندي الرغبة بأن أصور فيلماً بأسلوب شتروب.

□ السيدة الخيّرة ألقت إليك بالمال إذن من أجل هذا الفيلم.. أليس كذلك؟

□□ ما الذي تعنيه بـــ " ألقت ". هي أعطتنا المال، وقالت إذا كان الفيلم رابحاً، فيجب أن نعيد المال لها، وإذا لم يكن كذلك فلن نرده، وهكذا أعطتنا جزءاً على شكل سيولة مالية، والباقي أخذناه على شاكلة قروض. وأنت تعرف في مثل هذه الحالة أنه يجب أن تكون قد اشتريت الفيلم الخام مسبقاً ، وبعد ذلك يتوجب الدفع للمختبر، وإلا فإنهم لن يظهّروا لك متراً واحداً. ووفق التعريفة الحالية، فإن كل شيء دفعناه كان أقل منها. نحن الذين مررنا خلسة بين النقاط، لأننا جئنا مع سعفة " المسرح المضاد "، وهذا لاأخفيك قد ساعد إلى حدٍ ما. وقد يبدو غريباً بعض الشيء أن أسماؤنا فتحت الكثير من البوابات الموصدة أمامنا. وفي كل الأحوال كانت النقود ضرورية. الكثير من النقود، وإلا فإننا لن نحصل على شيء. المصور أيضاً أخذ خمسين مارك في اليوم التالي، وكذلك بعض الممثلين، وتم تمرير بعض الشيكات بالأسعار الأساسية، ذلك أن ميزانية الفيلم قد تألفت منها. وبعد ذلك جرت عملية جرد شاملة لهذه الأسعار التي تضمنت كل شيء أساسي بالإضافة إلى تلك الموجودة في العقود. ولنقل إنها كانت حينها ١٥٢٠٠٠ مارك، وزع منها حوالي سبعون أو ثمانون بالمئة على الشركات، والباقي تم توزيعه، وأضيفت إليه التنزيلات التي لم تكن توجد أصلاً. نعم لقد غدا كل واحد فينا بمثابة منتج لهذا الفيلم، وهذا كان مثيراً للغاية، لأنه جعلنا ندرك أهمية الاختلاف عن الناس العاديين.

□ فكرة الاستمرار بنفس الطريقة هل ما تزال سارية المفعول؟ وهل أيقظت هذه الطريقة الرغبة بالربح؟

□□ قلت من البداية إنه يمكن حدوث مثل هذا الشيء، وكل واحد من المشاركين فهم الكلام الذي تفوهت به. ولومل في هذا السياق لم يتصرف مثل

طفل قصد التصوير في اليوم الأخير ليسأل كيف تسير الأمور في العقد، وعما إذا كان بوسعه أن يوقع شيئاً من هذا القبيل. باعتقادي إننا حصلنا على شعور غامر بالسعادة أن نكون معاً ونقوم بشيء جماعي. نعم ثمة جماعة قائمة بحد ذاتها، وكل واحد فيها يستخدم إمكاناته الذاتية. لقد حصلنا على كل شيء نريده والفضل للجو العام الذي ولد بيننا والذي أردناه كما نشتهي.

□ في اليوم الذي زرتك فيه في موقع التصوير، لم تبد الأجواء من حولك كما تصفها..!!

□□ تقصد ذلك المصور الذي كان يعارض نفسه أكثر مما يعارضني أنا. أعتقد أن لومان كان يحمل بداخله وهج مصور عبقري، وهو لم يكن بحاجة لأن يبرهن عن ذلك، فهو كان يقوم بذلك أمام مرآة نفسه.

□ ربما هكذا، ولكن قيل الكثير من المونولوغات بهذا الخصوص.

□□ ربما فعلاً. ولكن أنا أيضاً أقول مونولوغاتي بطريقتي الخاصة. وأحياناً أزعق بملء صوتي، ولكن لا أملك أي تصورات محددة. على أية حال ظهر الفيلم إلى النور كما تصورته وأردته أن يظهر.

- أيار ١٩٦٩ -

عندما تعمل للجمهور

يجب أن تغير ليس في الشكل فقط

❖ حوار مع كريستيان براد طومسون.

□ بالرغم من أن معظم أفلامك متأثرة بأفلام العصابات والميلودرامات الأمريكية، فإنها تمتاز عنها بقوة. ما الذي يجذبك إلى أفلام راؤول وولش ودوغلاس سرك[10]؟

□□ ليس سهلاً أن أوضح ذلك. هذه أفلام تروي القصص ببساطة كاملة تقريباً، ووفق خطوط مستقيمة، ولكن بالرغم من ذلك فهي تحمل بداخلها توتراً غير معقول. قبل أن أصور "وايتي" شاهدت بضعة أفلام لراؤول وولش[11]. " Band of Angels "[12] وفيه كلارك غيبل، ايفون دي كارلو، وسيدني بواتييه، وهو واحد من أكثر الأفلام روعة على الإطلاق. مزارع أبيض يموت، وهو لديه ابنة من امرأة سوداء. الابنة بيضاء، ولا يمكن

---

(١) دوغلاس سرك (١٨٩٧ – ١٩٨٧) ولد في هامبورغ وعمل في ألمانيا قبل أن يبدأ عمله في أميركا في بداية الأربعينات من القرن الفائت. أفلامه الهووليودية تصنف بين أكثر الميلودرامات التي تركت أثراً في السينما الأمريكية.

(٢) راؤول وولش (١٨٨٧ – ١٩٨٠) مخرج أمريكي صور أفلاماً تجارية وأفلاماً مجددة. بدأ حياته المهنية مساعداً لديفيد وورك غريفث.

(٣) فيلم من العام ١٩٥٧.

بالتالي معرفة أنها من دم خليط. يموت العجوز بعد أن يترك وراءه جبلاً من الديون المتراكمة عليه، ويبيعون الابنة. وهنا يؤدي كلارك غيبل دور تاجر عبيد، ويقوم بشرائها لأنه يعرف أنها من أم سوداء، وهي تعرف أيضاً أنه تاجر عبيد. تبدأ الحرب الأهلية. سيدني بواتييه. وهو خادم أمين لتاجر العبيد، وبالرغم من أنه يقاتل في الجهة الأخرى من الطوق، فإنه يساعد سيده والابنة على أن يهربا وينتهي كل شيء بشكل جيد.

المخرجون الجيدون يعرفون كيف يمكنهم أن يوضحوا الأشياء. والسينما الأمريكية هي الوحيدة التي يمكن أن أقبلها بشكل جدي لأنها تعرف كيف تصل إلى جمهورها. تملك التوتر والإثارة وتجذب المشاهدين من دون أن تحاول أن تبدو متصنعة. أنا بطبعي لا أحب التصنع.

□ لكن الفرق بين الأفلام الهووليودية، وأفلامك يكمن في أنها متصنعة؟

□□ هكذا. ولكن الفرق يكمن في أن المخرج الأوروبي ليس ساذجاً مثل المخرج الهووليودي. نحن دائماً نفكر بالذي نعمله، ولماذا نعمله، وكيف سنعمله. وأنا متأكد أنه في يوم ما سآخذ على عاتقي مهمة رواية قصص ساذجة. وحتى الآن لم أحاول أبداً أن أستنسخ السينما الهووليودية كما يفعل الإيطاليون ذلك على سبيل المثال.

□ هل هذا يعني أنك لا تشاهد أفلامك بشكل جدي، فهي لا تصل إلى الجمهور، وليس فيها أي شيء جماهيري..

□□ هذا لا علاقة له بي، بل بالوضع الاقتصادي الذي توجد فيه ألمانيا. وعندما تتغير هذه الأوضاع فسوف تجد أفلامي جمهوراً من دون أدنى شك. في هذه اللحظات تدور في الصالات فقط أفلام الدرجة الثالثة. لقد تحولت السينما إلى " بزنس "، ومن السهل أن تدفع ببضائع من الدرجة الثالثة

إلى الواجهة أكثر من بضائع الدرجة الأولى، ولكنني على ثقة أنه في يوم من الأيام سوف يتغير كل شيء. انظر الآن إلى شابرول فهو يصور أفلاماً للجمهور العريض في فرنسا، وقد استغرق الأمر من قبل ١٢ سنة حتى يصل إلى جمهوره.

□ على العكس من أولئك المخرجين الذين يطلق عليهم " موجهين ". أفلامك تستعطف المشاعر.

□□ المشاعر مسألة مهمة ، ولكن هي تصلح اليوم للعمل بها في الاستوديوهات السينمائية، وهذا يدعوني للتقيؤ، أنا معارض لاحتكار المشاعر، أو لأي شيء يدعو للدفع لقاء الحصول عليها.

□ علاقتك بالمشاعر تجد تعبيراً عنها في أفلامك أيضاً، أنت تستطيع عمل مشاهد بتأثير عاطفي قوي، ولكن في نفس الوقت تحرك الكاميرا ببطء بغية الحصول على تأثير التبعيد.

□□ نعم هي نوع من أنواع التبعيد. فمن ناحية المضمون هي تخرج بهذه الطريقة، فإذا ما تم تطويل المشهد، فإنه من الأفضل مراقبة ما يدور مع الممثلين في الواقع. بهذه الطريقة يشاهد المتفرج ويتدرب في آن.

□ هذا يعني أن هذه المشاهد ليست عَرَضاً للنوع السينمائي الأمريكي؟!

□□ لا.. ولا في أي حال من الأحوال. هناك نقاد يرون أنني اقتبست من هذا النوع، وأنني استخدمت هذه الاقتباس بطريقة مثيرة للسخرية. يمكن أن يقال هكذا – أحترم هذا الرأي – ولكن الأشياء عندي لا تستوي بهذه الطريقة. الفارق بين أفلامي والأفلام الأمريكية يكمن في أن هذه الأفلام لاتثير جدالات. أنا أيضاً كنت أريد أن أصل إلى الفن الذي يتطور من تلقاء نفسه. في نفس الوقت أرى أن نصف أفلامي ترتبط بالنوع السينمائي الأمريكي. أنا

أقسم نتاجي إلى قسمين، في القسم الأول، أفلامي التي تدور في أوساط برجوازية. وفي القسم الثاني، تلك المسماة بالأفلام السينمائية، والتي تدور الأحداث فيها بشكل نموذجي في الوسط السينمائي. الأفلام الأولى تصف آليات المجتمعات البرجوازية التي تتيح تطورها، فيما الأخرى مفبركة عن أنواع سينمائية مختلفة.

□ لكن نوعية أفلامك تظلّ تتأرجح في الأوساط البرجوازية ؟!

□□ نعم.. أوساط أفلام العصابات هي نوع من أنواع الأوساط البرجوازية، ولكن بشعار معكوس، أفلامي أنا عن العصابات لا تحوي متمردين. هم ضحايا البرجوازية، وهم يتصرفون بنفس الطريقة التي تتصرف بها الرأسمالية نفسها، سوى أن سلوك رجال العصابات يخضع للعقوبة. وعملياً ليس هناك فرق ما إذا كان البطل في أفلامي رجل عصابة أو رأسمالياً حقيراً. رجال العصابات لديهم أيضاً رغبات برجوازية كتلك التي تملكها البرجوازية نفسها.

□ أبطالك في حالات نادرة يكافحون ضد الظروف التي يعيشون فيها، ولكن في " وايتي "(٤) العبد يقتل سيده ويهرب...

□□ الفيلم بمجمله يقف ضد هذا العبد الذي ما ينفك يتصرف بجبن، ولا يستطيع أن يناضل ضد الظلم الذي يحيق به. في النهاية يطلق النار على الأشخاص الذين اضطهدوه، ثم يغادر إلى الصحراء ويموت فيها لأنه أدرك طبيعة الأشياء من حوله. يهرب لأنه يخاف أن يتحمل مسؤولية تصرفاته. ردة فعله الكلامية لا تعود عليه بأي قرار، ولهذا تجد أن الفيلم يدينه في نهاية المطاف.

---

(٤) فيلم لفاسبيندر (١٩٧٠) تدور أحداثه في أمريكا قبل الحرب الأهلية ويروي قصة زنجي يخدم عائلة ثرية وعليه أن يتحمل إهانات سيده طوال الوقت.

□ مرة قلت إن " وايتي " ليس فيلماً عن العنصرية.

□□ عندما صورت " وايتي " لم يدر بخلدي أبداً أنني سأصور فيلماً عن العنصرية، فعندما صورت " الجندي الأمريكي " لم أرد عن أعمل فيلماً عن حرب فيتنام. لقد أردت على الدوام أن أعمل أفلاماً عن الناس والعلاقات فيما بينهم.

□ هل تجد نفسك ترتبط ببريخت بشكل أو بآخر؟

□□ لا.. أجد نفسي في حالة صفاء أكبر مع النمساوي يوديون فون هوفات – وهو بالاختلاف عن بريخت يهتم بالناس بشكل مباشر. يمكن أن أقارن الكسندر كلوغة ببريخت، وأنا بفون هورفات. التبعيد عند كلوغة هو بمثابة فعل ثقافي، وهو ذاته عند بريخت، فيما يكمن عندي بأنه أسلوب فقط.

□ إلى أي مدى فيلمك " احترس من القديسة العاهرة " يمكن وصفه بأنه سير ة ذاتية، فأنت تروي فيه كيفية تصوير فيلم؟

□□ كل شيء فيه هو بشكل أو بآخر سيرة ذاتية، ولكن لا شيء يحدث حرفياً كما في الفيلم.

□ ما هو موقفك من ديكتاتورية المخرج في مواقع التصوير؟

□□ هناك لحظات أكون فيها ديكتاتوراً حقيقياً، وخاصة في عمل ثقيل يتهاون العاملون فيه أمام واجباتهم. حينها أرى أن الطريقة الوحيدة لإعادة الأمور إلى نصابها هي الديكتاتورية.

□ توضح في السياق العام للفيلم كيف يتطور المخرج، ولكن سلوكه الاستبدادي لا يتبدل.. أليس كذلك؟

□□ الإيجابي في تطور المخرج في أنه يفهم أن المجموعة التي معه ليست أية مجموعة، وهكذا يتنازل عن رغباته. تختفي الأوهام. وهو يرى هذا الوضع كما هو عليه. وأعتقد أنه من المحتمل جداً أن يتسلط المخرج قليلاً

أثناء التصوير، ولكن هذا يعني أنه يجب توضيح التالي منذ البداية: أنا المخرج، أنت المصور، وأنتم الممثلون.. عندما يتم توزيع المهام بوضوح، يمكن لكل واحد أن يتوجه بدقة نحو الجزء الذي يخصه. يمكن لهذا الكلام أن يحمل بداخله نوعاً من الهيمنة، ولكن منذ أن توضحت لي أشياء كثيرة في هذه المهنة بدأت أتصرف بديكتاتورية أقل.

. □ زميلك الكسندر كلوغة وصف " احترس من القديسة العاهرة " بأنه فيلم عبارة عن خلط دموي.

□□ أهكذا حقاً يفكر الدكتور كلوغة؟ حسناً كل أفلامي هي خلط دموي، وقد أخذت شيئاً مني ومن حياتي الخاصة. لك أن تعتبر أيضاً أن "آلهة الطاعون " فيلم شخصي للغاية.

□ يظهر أن العمل موضوعة أثيرة لديك. كثير من أبطالك يائسون لأنهم لا يعملون وهم متروكون من الآخرين لهذا السبب.

□□ ربما يكون العمل هو التيمة الوحيدة التي تكون موجودة على الدوام. ما هي الأخرى؟ معظم الناس يعملون يومياً لمدة قد تصل إلى نصف قرن. يعودون إلى بيوتهم ويستمرون بالعمل درجة القول إنه ليس لديهم حياة شخصية. يمكن أن يتم التعبير عن هذا الموضوع بطريقة أخرى. العمل هو حياتهم الشخصية. ونحن نعيش عموماً في مجتمع يجب أن تعمل فيه حتى تعطي معنى لحياتك.

□ معظم أفلامك ذكورية بمعنى ما، أو يبدو فيها العالم معيش من وجهة نظر ذكورية. ولكن منذ أن بدأت العمل مع مارغيت كارستنسن، بدأ يظهر للمرأة دوراً رئيساً في أفلامك. لنبدأ بـــ " دموع بترافون كانط الحارة ". لماذا الفتاة المضطهدة – الخادمة تعاف بترا في النهاية، بالرغم من أن هذه

الأخيرة تقول لها " أنت الآن حرة، وصار بوسعنا أن نبدأ في العيش معاً ، وأن نعمل معاً، وأن نقتسم كل شيء نملكه ".

□□ لأن الخادمة قبلت دور الفتاة المستخدمة وتخشى الحرية المطروحة عليها، الحرية تعني أن تبدأ التفكير، لأن هذا يعني كيف يمكنك تالياً أن تعمل على تحولات جديدة في حياتك الخاصة، وهي لم تعتد ذلك. دائماً كانت تتحرك بالإيعاز، وإطلاقاً لم تتخذ أي قرارات مستقلة. لهذا أرعبتها حريتها، وعندما تهجر بترا هي لم تذهب باتجاه حريتها، بل للبحث عن مكان فيه عبودية أخرى. وبحسب كل القراءات النقدية للفيلم هي تتحرر في النهاية، ولكنني لا أؤمن أن هذا يحدث. سيبدو يوتوبياً للغاية أن نفكر أن أحداً ما طوال ثلاثين عاماً رتب وعمل وفكر بهذا الذي فكر الآخرون به فقط، وأوصوه بالقيام به، وفجأة سوف يقرر اختيار حريته.

□ كيف تبدو قراءتك لمسرحية ابسن (نورا)؟ هل بدلت في النص؟

□□ لم أبدل شيئاً، بل قمت ببعض الاختزالات. عندي نورا لا تغادر في النهاية، بل تبقى، لأن هذا هو الواقع – في عشرة آلاف عائلة تدور نفس الفضائح ونفس العلاقات، كما دارت بين نورا وهيلمر. وعدا ذلك فإن المرأة لا تغادر، لأنه ليس لديها مكان تقصده، وأمامها لا تستوي فرص للنجاة، لهذا يعتاد الناس على وضعها، تماماً كما هو، وهذا في الواقع هو الأكثر نمذجة للرعب. كان ينبغي انتقاد هذا النوع من الاقتباس بدلاً من تأكيد أن نورا يمكنها أن تغادر، والذي هو في الواقع لا يشكل أي قرار.

□ كل أفلامك الروائية متشائمة. ما أريد قوله أنها تظهر أناساً مخنوقين ولا يشعرون بملء حريتهم في هذا المجتمع، فيما يبدو لي المسلسل التلفزيوني " ثماني ساعات لا تشكل يوماً " متفائلاً للغاية.

□□ أفلامي وأعمالي المسرحية معمولة للجمهور المثقف. عندما يقف قبالتك جمهوراً مثقفاً يمكن أن تكون متشائماً، هذا لأن المثقف يعمل بعقله. في حالة جمهور التلفزيون الضخم، فإن هذا سيبدو رجعياً للغاية، وربما جريمة أيضاً فيما لو قدمت العالم في متاهة كاملة. ينبغي أن تبث في هذا الجمهور الحماس وأن تقول له، إنه بالرغم من كل شيء فإنه ثمة ضوء في نهاية النفق. فهذا الجمهور لديه القوة التي سيحولها إلى فعل كاسح، فكل هؤلاء الذين يضطهدونكم هم في الواقع يعتمدون عليكم. ما الذي كان بوسع رب العمل أن يقوم به لو لم يكن لديه عمال؟ ربما كانت ذريعة لأن أعمل شيئاً إيجابياً يبعث على الأمل!!

□ هل يعني هذا أن المسلسل التلفزيوني يفترق جمالياً عن أفلامك السابقة؟

□□ نعم.. إلى حدٍ ما. عندما تعمل للجمهور العريض يجب أن تغير في الشكل. في التلفزيون من حيث المبدأ يستخدمون اللقطات القريبة ولقطات الانقضاض Zoom in التي تظهر مزعجة للغاية على الشاشة الكبيرة. في السينما يفضلون الشاريو. في التلفزيون يتم العمل بشكل مباشر، فيما يعتمدون في السينما على تشكيل الأجواء.

□ ما هي المشاكل التي يقدمها " ثماني ساعات لا تشكل يوماً " ؟

□□ تدور القصة بكاملها حول التضامن بين العمال. لقد حاولنا أن نقول:" وحدتكم تصنع القوة " ودعمنا ذلك بأمثلة مختلفة. وأوضحنا للعمال أن ثمة إمكانية للدفاع عن أنفسهم. لقد عملنا على السيناريو مدة عام، وتحدثنا إلى نقابيين وعمال، واستطلعنا معامل كثيرة. كتبت سيناريوهات منفصلة وأعطيتها لمجموعات من العمال كنا على اتصال مباشر معهم، وحصلنا منهم على الكثير من الاقتراحات. لقد ناقشنا المسألة العمالية مطولاً وأعدنا كتابة السيناريو ثلاث مرات.

□ هل يوجد لديك عمل آخر للتلفزيون عدا هذه الحلقات الخمس المسلسلة ؟!

□□ نعم.. ثمة ثلاث سيناريوات جاهزة، وهي تأخذ على عاتقها مشاكل الاتحادات العمالية والمهنية، والمجالس العمالية، ولكن لأسباب مجهولة مدير تحرير المسرح التلفزيوني في " Westdeutscher RudnFunk " أوقفها.

في الحلقات الخمس الأولى يدور الحديث عن مجموعة عمالية هامشية. وأعضاء هذه المجموعة كانوا سيتصلون بالمنظمات والاتحادات العمالية الأكثر تأثيراً، ولهذا بدت هذه الحلقات سياسية وعدوانية. يمكنني أن أتصور أن هذا هو سبب المنع.

□ هل تريد أن تعمل للتلفزيون مستقبلاً؟

□□ لا.. أريد أن أعمل في السينما، حيث سأستخدم تجربتي التلفزيونية بنفس الطريقة التي نقلت فيها تجربتي من المسرح إلى السينما. أتوقع أن أفلامي المقبلة لن تكون متشائمة كما هي حتى الآن. عندي موضوع تراجيدي لفيلم يروي قصة امرأة ألمانية مسنة في الستين من عمرها تقريباً وشاب تركي يتزوجها. لنجدها مقتولة فيما بعد. لا يعرف من هو القاتل. هل هو زوجها أو أحد من زملائه الأتراك؟ لقد استخدمت هذه القصة على لسان خادمة في " الجندي الأميركي " ولكن الآن لا أرغب بروايتها كما حدثت. أريد أن أعطي الإمكانية للشاب التركي والألمانية المسنة لأن يعيشا معاً. ربما كنت سأرويها من قبل على أن تموت المرأة المسنة لأن المجتمع الألماني لايسمح لها بالعيش مع قواد. لكن الآن أريد أن أوضح كيف يمكن للإنسان أن يناضل بالرغم من كل ما يحيط به من مآسٍ ومصاعب.

- ١٩٧٢ - ١٩٧١ -

لتتوقف الأفلام عن أن تكون أفلاماً فقط

❖ **حوار مع هانز غونتر بفلاوم حول " الخوف ينهش الروح ".**

□ سيد فاسبيندر تحدثت عن قصة عادية مفبركة حول التخفيف من حدة الصراعات التي تطرحها.. هل هناك ما يؤكد وجود مثل هذا البرنامج؟

□□ باعتقادي أنه بقدر ما تكون القصة عادية، فإنها تكون حقيقية. لقد جاءت شهرة الكثير من القصص من بساطتها. ولو كنت اشتغلت على شخصية علي بتعقيدات أكبر ربما كان سيغدو ذلك صعباً على المشاهدين كي يفهموا ما الذي يدور من حولهم. ولو كانت الشخصية مركبة، فإن هذا كان سيؤثر سلباً على العلاقة بين علي وايمي. حتى هذه اللحظة الراهنة سوف تظل القصة ساذجة، وكذا الحال بالنسبة للبطلين اللذين نتحدث عنهما. وبالرغم من أنني أعي أن العلاقات على المستوى الأبعد أشد تعقيداً. ولكن أيضاً أنا على قناعة أن كل مشاهد بوسعه أن يضيف عليها انطلاقاً من معايشاته الشخصية وتجاربه. القصة بسيطة وبسبب من هذا سوف يكون بوسع كل واحد أن يغنيها من جهته.

□ ألا يمكن لهذا التبسيط في الفيلم أن يصدم المشاهد درجة أن يقول:" الأشياء لا تستوي في الحياة بهذه البساطة ".

□□ المشاهدون مضطرون لأن يصدموا بالقصة، ولكن ليس على حساب الفيلم، وإنما على حساب واقعهم، وهذا مهم جداً بالنسبة لي. في وقت من الأوقات

يجب أن تتوقف الأفلام عن أن تكون أفلاماً فقط، حتى يبدأ الإنسان بالتساؤل كيف تستوي الأشياء من حوله. أنا على قناعة أنه في حالة هذا الفيلم، سيكون على المشاهد أن يعيد تقويم علاقاته الخاصة بالسمر والمسنين. وهذه هي لحظة استثنائية حية بالنسبة لي، ومن هنا تتأتى تعقيدات هذه القصة.

□ من زاوية أخرى.. البساطة تفعل فعلها بشكل لا يصدق: عندما يقبع علي في مسكن ايمي، فإن المشاهد يرى المسكن الكبير الفارغ، وامرأة ضئيلة الحجم ووحيدة. علي يتحدث عن غرفته التي يقطنها ستة أشخاص، وعندئذٍ وبسرعة فائقة تبدأ بالتساؤل عما إذا كان يجب على علي أن ينتقل عند ايمي للسكن عندها.

□□ نعم أردنا أن نبني الأشياء ببساطة كي يقول المرء من بعد مشاهدة الفيلم " كل شيء في الواقع ممكن، أنا لا أعتقد أن البشر لا يستطيعون أن يتبدلوا. ولقد وضعت نظرتي هذه في بنية الفيلم. ومن حين لآخر على المشاهد أن يقول:" نعم.. هذه الأشياء أصبحت مختلفة قليلاً، والحياة تسير على نحو أفضل " وإذا ما استمر الوضع هكذا، فإنه مع هذه النقاشات سوف يرى أن الواقع يصبح أحسن فأحسن. لست مهيأ لإعادة تشغيل مشروع إيديولوجي كبير، وهذا ليس مشروعي. ثمة أناس آخرين درسوا هذه المهنة، وهم أفضل مني بخصوص هذه العلاقة. أنا أهتم بالامكانات الصغيرة للتغيير، وأعرف كيف نتحرك، وعدا ذلك، فأنا أرى هذه الأشياء على المستوى البعيد أكثر مدعاة للإثارة.

□ ربما بوجهة نظرك هذه تقف في وجه الكثير من المشاهدين؟!

□□ نعم.. لقد راكمت هكذا تجربة منذ أن بدأت العمل على المسلسل التلفزيوني " ثماني ساعات لا تشكل يوماً " وأنا أعي تماماً أنه بقدر ما تكون

القصص البسيطة، بقدر ما تدخل في عقول المشاهدين. حجة المثقفين أن هذا الذي لا يجيب على أسئلة الواقع لا أساس له. وعندما تكون القصة بسيطة فإن المشاهد يمكنه أن يقحمها في عالمه الواقعي، وإذا الفن، أو سمه كما شئت، استطاع خلق إمكانية بدء حوار بين الناس، فإنه من دون شك يصل إلى القمة.

□ كيف استخدمت في " الخوف ينهش الروح " ما تعلمته من الأفلام الأخرى، وخاصة أفلام دوغلاس سرك؟!

□□ منذ أن شاهدت أفلام دوغلاس سرك قررت أن أفلامه قد توطنت بداخلي. لقد توطن فيي كل شيء عملته أنا فيما بعد، ولا أقصد سرك نفسه بالطبع، بل كل ما تعلمته منه.

لقد قال لي سرك يوماً كل ما قاله له رؤساء الاستوديوات من أن الأفلام يجب أن تشاهد في غارميش - بارتينكيرهن، في اوكيناوا - وفي شيكاغو. نعم يجب أن تفكر ما هو القاسم المشترك الذي يثير مختلف الناس في الأماكن المختلفة. وعند سرك ثمة شيء آخر مهم للغاية، والذي نسيه برأيي العاملون في هووليود منذ زمن طويل - هذا الذي تعمله يجب أن يظل في قرارة نفسك فقط. ويعني ليس فقط أن ينتج لـــ " الجمهور " الذي يتواجد اليوم في الأفلام التي لا نستطيع أن نحتملها نحن - أتحدث عن تلك المشاهد الجنسية الممتعة، والتي يقول المنتجون عنها إنها تجتذب الجمهور وتعجبه، وهم أنفسهم بالكاد يضبطون أنفسهم عندما يشاهدونها. هذا هو الفرق بين سينما دوغلاس سرك والمخرجين الباقين في هووليود. ولا أشك للحظة أن سرك عمل القليل من الأفلام التي يمكن أن يخجل منها، وهذا يناسبني تماماً.

□ درامية " الخوف ينهش الروح " تذكر بسرك بقوة. في الجزء الأول يتصارع الأبطال مع المشاكل الخارجية، كما لو أن علاقاتهم الشخصية قد

استقرت. ثم تحين اللحظة التي يكون فيها الضغط الخارجي قد خفت تماماً، وتبدأ الصراعات الداخلية..

□□ نعم، هكذا، ولكن هذا لا يتأتى من سرك، وإنما من الحياة. عند الأقلية، واللامنتمين...الخ عندما يشعرون بضغط من الخارج، فإنهم لايعيرون انتباهاً إلى تناقضاتهم الداخلية، لأنهم مشغولون بالسيطرة على الخطر العام، ولذلك يبدو بناء التضامن ضرورياً فيما بينهم. عندما كتبت السيناريو كان صعباً عليّ أن أنقطع عن هذه المعطيات. دهشت كيف يمكن لي أن أعمل هكذا، بمعنى أن يبدأ الضغط الخارجي تدريجياً بالانخفاض درجة أن يتركهم وشأنهم.

□ ما هي وظيفة المشهد النهائي عندما يعتقد علي بأنه مريض، ومصاب بالقرحة، والطبيب يقول إنها حالة متكررة غالباً ما تصادف القوادين. منذ هذه اللحظة يصبح لدينا ما يمكن أن نسميه واقعاً مختلفاً تماماً.

□□ المشهد يجيب عن هذا الواقع. لقد تعلمت كل هذه الأشياء من طبيبة في أحد المشافي. لقد وصفت لي كل شيء بالتفصيل درجة أنني تمكنت من أن أقدم هذه الأشياء بشكل جيد، أو هكذا يخيل لي أنا على الأقل. لقد وقفت بشكل حقيقي أمام حياة القواد، وكان يجب التعاطي معها.. اي ي... نعم، لقد أردت هذا المشهد كي أصنع منعطفاً في رأس المشاهد يرده إلى الواقع.

□ كم استغرق تصوير هذا الفيلم من الوقت؟

□□ ثمانية عشر يوماً تصوير.. في الواقع هي أربعة أسابيع عمل.

□ هل نجح ممثل الدور الرئيس بالتماهي مع الشخصية؟

□□ نعم.. أعتقد أنه تماهى معها. لقد شعر بدوره بقوة مع بريغيتي ميرا، لأنها هي نفسها على علاقة بشاب، وهي تعرف تماماً كيف يمكن للناس أن يتقبلوا هذا الأمر .

□ برأيي أن بريغيتي ميرا هي نهاية سعيدة لا تصدق. لماذا تظهر فجأة في أفلامك، وبعض أفلام زملائك بعض الشخصيات المعروفة من الماضي؟!

□□ لقد عانيت كثيراً، وأنا أعمل مع ممثلين شباب. خذ هانا شيغولا على سبيل المثال – بعد خمسة عشر فيلماً تبدأ فجأة بالتصرف بغرابة، وتفرض شروطاً لا يمكن تحقيقها. هذا يمكن له أن يحدث في المسرح، أو في سنوات التعاون الطويلة، ولكن في السينما لا يعقل أن يحدث هذا، لأنه لايمكن أن تصنّع شرائط أفلام أرخص سعراً، وفي هذه الحالة لا أعرف ما الذي يجب فعله؟!

في يوم قررت أن أعمل مع أناس يغلبون ضمائرهم على المال، وهكذا تعرفت على سبيل الماثل على كارلهاينتنر بيوم في " مارتا "، وحتى بريغيتي ميرا، وبالرغم من العلاقة الإدارية النظيفة ولدت بيننا صداقة. نعم.. ميرا وبيوم كانا عيانيين أكثر في عملهما، وأعتقد من جهتي أنني سوف استمر العمل بهذه الطريقة.

□ هل ينعكس هذا على عملك الإخراجي؟ " المسرح المضاد " لديه أسلوبيته الخاصة في فن الإلقاء، والذي حاولت أن تحشر فيه بريغيتي ميرا. مسلسلك العائلي يظهر كما لو أنه جزء من هذا المسرح؟!

□□ فينك يواصل الحديث بنفس الطريقة، وهو على العموم لم يتغير. مع لويز أولريه تناقشنا مطولاً وعملنا كثيراً حتى يظهر هذا الذي رأيته على الشاشة.

□ عندي شعور أنه مع بريغيتي ميرا تتغير الكثير من الأشياء بما يتعلق بالأداء التمثيلي...

□□ نعم.. ولكن هذا مرده إلى علاقتنا سوية بالموضوع. ميرا تنشغل بالفيلم بسبب من احترازاتها الشخصية، وهي ليست ذلك الشخص الذي يعطي

قلبه وروحه للعمل. لقد عملت الكثير من الأشياء التي لم تكن مهمة لها، ولكنها تأتي عليها بمال جيد.

لقد أمّن لها هذا الفيلم دوراً اهتمت به أكثر من المال. وهو ما قد أصبح مثيراً بالنسبة لي. وحتى الآن لم أكن قد عملت مع أحد بالطريقة التي عملت بها مع الاثنين في " الخوف ينهش الروح ". لقد صورت كل كادر عشرة مرات تقريباً، أو خمس عشرة مرة، وأحياناً عشرين. وهذا ما لم أفعله في حياتي حتى تلك اللحظة، لقد أردت في الواقع أن أصل إلى أقصى لحظة عطاء.

□ بوصفك مديراً لمسرح هل ستستمر بعمل الأفلام؟

□□ طبعاً. وإن كنت أريد أن أصور بنسبة أقل. فيلمان يكفيانني في العام.. فيلم للتلفزيون وفيلم للسينما. هذا هو طموحي.

□ ما هي التأثيرات المتبادلة على عملك السينمائي والمسرحي؟!

□□ مسرحياتي تشبه أفلامي كثيراً، وأنا عندما صورت في الماضي كان يخيل لي أنني أقدم نصاً مسرحياً. كنت بطيئاً ومتثاقلاً حتى بدأت العمل على مهاراتي من أجل استعمالها بطرق مختلفة. الشيء الأكثر أهمية في المسرح بالنسبة لي هو الاحتكاك مع الناس. ولقد فهمت بكل سرور أنه يمكنني العمل مع بعض هؤلاء الناس بشكل أفضل من العمل مع كثير من الزملاء. وبدلاً من أن أستريح بين الفيلم والفيلم أقصد المسرح وأقدم شيئاً وأحصل على القليل من المال.

لقد كنت أكتشف أشياء مختلفة.على سبيل المثال نجحت على نحو غير معقول مع كارلهاينتز بيوم أثناء تصوير " مارتا ".

لقد كنا سريعين وعمليين وتفاهمنا بكلمات قليلة. بعد ذلك عملنا لأسابيع في مسرح برلين، وفجأة تهافتت علينا تنغيصات من كل نوع. وظهر أننا غير مؤهلين للتخاطب فيما بيننا.

أربعة أسابيع من الفجر وحتى حلول الظلام أثناء تصوير الفيلم، ولم نكتشف خلافاتنا إلا في المسرح. في الواقع أردنا أن نحتك ببعضنا البعض، ولم نستطع – لقد كان كل واحد فينا منغلقاً على نفسه إلى أقصى حد ممكن.

□ صورت فيلمين آخرين " مارتا " و " ايفي بريست " هل يوجد لديك للعام ١٩٧٤ مشاريع أخرى ؟

□□ نعم ...لدي رغبة أن أصور "هيلدا غابلر" وبعد ذلك... أاااخ... أريد عمل فيلم، ولكنه صعب علي أن أوضح كيف سيتم ذلك؟!

□ أنت تثير فضولي...!!

□□ صعب عليّ أن أقول شيئاً. أريد أن أجرب عمل فيلم عن نفسي – ما الذي سيحدث لو لم أنجح. سوف أحاول أن أفهم ما هو الشخص الذي سيخرج مني. دائماً كنت أربح مالاً من خلال التعاطي مع الثقافة. ولكن لنتقبل فكرة أنه لو لم تكن لدي الإمكانية لأصور أفلاماً وأعمل مسرحاً، حينها ربما كنت سوف أصبح مخرجاً لمسرحيات إذاعية. عن هذا سوف تدور قصة الفيلم – عن رجل شاب يعمل مسرحيات إذاعية. وهو ربما يملك نفس العاهات التي أملكها أنا. أريد عمل هذا الفيلم وسوف يكون اسمه " دفتر أحوال الطمأنينة الأخيرة ".

– شباط ١٩٧٤ –

الشخصيات التي يمكن للمشاهد

أن يصنعها في مخيلته

❖ **حوار مع كرافت فيتزيل حول " ايفي بريست ".**

□ نجحت بعمل سلسلة من الأفلام النسائية حول " دموع بترافون كانط الحارة " " مارتا "، نورا هيلمر " ... ماالذي يقودك نحو هذه التيمة؟

□□ عندما تبدأ عملياً بتحليل المجتمع ما من مفر بأن تقترب من النساء.

□ ولكن بنفس الطريقة يمكنك أن تقترب من الأطفال أو القوادين .

□□ يمكنني الوصول إليهم بالطبع. ولكنني أجد النساء أكثر إثارة. وهن لا يهمنني لأنهن مضطهدات، فهذا لا يعدو كونه تفسيراً بدهياً مبالغاً فيه. الصراعات المجتمعية تجد ملجأً أقوى عند النساء، لأن الضغوطات الواقعة عليهن ملتبسة للغاية، وهي غالباً ما تستخدم وسيطة نظرية. النساء هن أكثر الشخصيات إثارة في المجتمع، والصراعات عندهن أشد تباينية.

□ برأيك هل يوظفن واقع اضطهادهن من قبل الغير في سبيل مصلحتهن... وهل تؤكد أفلامك هذه القضية؟

□□ يمكنني الإجابة بـــ " نعم "، باستثناء " ايفي بريست " .حيث البطل يكون الشاعر، وليس المرأة.

□ ما الذي يميز " ايفي بريست " عن بقية أفلامك؟

□□ هذا ليس فيلماً عن النساء، بل عن فونتاني. عن علاقة الشاعر بالمجتمع. وهو لا يروي قصة، بقدر ما يقتفي أثراً محدداً يتعلق بسلوك الإنسان الذي أدرك أخطاءه وعوامل ضعف المجتمع الذي يعيش فيه. ينتقدها، وبالرغم من هذا يعترف بهذا المجتمع كمكان يليق به.

□ كيف تم التعامل مع الشخصية الأدبية الأولى – هل تغير أي شيء، وأين وقعت التحويرات الجوهرية؟

□□ في البداية لم أقم بتبديل أي شيء على الإطلاق .بالطبع فإن اختيار النصوص جرى على حدة وظهر كما لو أنه تدخلات في محتوى الكتاب.حاولت أن أفسر معنى الاضطهاد ليس بشكل آلي، فمجمل القصة كانت عن الصينيين، وكيف أن زوج ايفي يستخدم وسائل إرهابية. طبعاً جرى التدخل بشكل حاسم في المادة لأن النقد الذي وجهه فونتاني للمجتمع يصبح أقوى بكثير مما هو موجود في الكتاب. في الأصل سوف نجد أن هذا يتألف من قصة واحدة، وأنا استطعت أن أبقي عليه وإن كنت على يقين أن هذا لم يكن الإجراء المناسب.

□ اقتباسك أدبي محض. ثمة الكثير من نصوص منقولة، تحليلات، عناوين من وجهة نظر التأثير الانفعالي على الجمهور يمكن أن يكون صعباً التعبير عنها بصرياً.

□□ مشكلتي لا تكمن في إنني أريد عمل فيلم يترك أيما تأثير على الجمهور. كنت أريد أن أعمل فيلماً يمكنني أن أعكس فيه علاقتي بالمجتمع الذي أعيش فيه، وفي نفس الوقت أن أحاول عمل فيلم عن فونتاني.

□ كيف يمكن للمشاهد العادي أن يفكر أن هذا فيلم عن " ايفي بريست " ؟

□□ المشاهد العادي الذي تفترضه على الأغلب لن يذهب ليشاهد أفلامي. بهذا المعنى فإن الفيلم هو للجمهور الواعي المثقف. السينما التي

نعملها لديها جمهور محدد، وهو يزداد مع تقدم السنوات. هو ليس جمهوراً تلفزيونياً عريضاً، وأنا لا يمكنني أن أعمل للتلفزيون بنفس الطريقة، حينها ستكون مسؤوليتي مختلفة تماماً. كنت سأعيد العمل على شخصية ايفي، وكنت سأظهر المجتمع وآليات الاضطهاد التي تسيره بطريقة أوضح.

ولكن عندما يدور الحديث عن الجمهور السينمائي الذي يمتلك تأهيلاً أعلى، فإنني سأسمح لنفسي بأن أعمل له فيلماً معقداً للغاية، وأعقد مما تتصور.

□ هل بوسعك أن تصف ما هو الفعل المنتظر من استخدامك لأداة تحدد قيمة الأدب من خلال البرودة والاستبعاد والنظام مقابل كل شيء حدث؟

□□ لقد كان مهماً لي أن أعمل فيلماً لا يعتمد على معايشة لا تترك تأثيراً على القلب والروح، وإنما على العقل الذي لا يتوقف عن الشرود، حتى وفي حالة التفكير، كتلك التي يقرأ الإنسان فيها كتاباً ويقوم بتوليف الحروف والجمل في فعل واحد وحيد. كل واحد يمتلك الحرية في أن يعتبر فيلمي فيلماً له، وهذا ممكن فقط بفضل النظام.

□ لا تستخدم في أفلامك العدسات بفعالية. ما هو المعنى الذي أردته من هذه الواسطة التعبيرية؟

□□ العدسات السود تستخدم في الغالب من أجل الدلالة على مرور الزمن. والبيض علامة على الانتباه، هذا اللون الأبيض يحمل مؤثر القلق عند الإنسان الذي يصاب بصدمة خفيفة، فيستيقظ وعيه، ليس بمعنى أنه كان نائماً واستيقظ، بل بمعنى أن عقله بدأ العمل. أستخدم العدسات عندما يقرأ الإنسان ويقلب الصفحات التي بين يديه، وهذه علاقة جديدة كي أخرج من الحلقة المفرغة في السينما.

طبعاً يعتاد الإنسان على العدسات البيض وهي لا تعود تفعل فعلها على العين بنفس الطريقة، ولكن هذا مؤثر لا نستطيع أن نرفضه. وكنتيجة نهائية فإن الفيلم مشرق، ولم نستطع أن نحدد مسبقاً ما الذي سيكون عليه هذا المؤثر من خلال استخدام العدسات، هذا لأنني لم أشاهد فيلماً حتى الآن مع هذا الكم من العدسات البيض.

□ استخدمت الكثير من المرايا، وكأنك تعمل على إخفاء الشخصيات فيها بدل أن تظهرها مباشرة.

□□ أولاً هكذا يتم الحصول على التكسير، وثانياً على الإقصاء والتهميش. ولكن استخدام هذا المنهج مرتبط بالممثلين الذين هم على تماس مع المرآة، فهم عندما يمثلون ويشاهدون ذلك في المرآة، فإن سلوكهم يتغير ويصبح ملموساً أكثر.

□ في بداية الحديث قلت إن هذا فيلم عن العلاقة بين فونتاني ومجتمعه، وفيه تبحث عن علاقتك بمجتمع اليوم. كيف يمكن قبول هذه العلاقة في فيلمك؟

□□ بقبول مشاعر وأفكار فونتاني، فانا في الجوهر أقول مشاعري وأفكاري. وبهذه الطريقة أقول للمشاهد إن سلوكه هو سلوكي. هذا يعني إنني أرى أخطاء هذا المجتمع، وإنني أريد له أن يتغير، ولكن بالرغم من هذا فأنا أشعر بالارتياح لأنني جزء منه.

□ هذه تحسب لمونتاني وعلاقته بالمجتمع في حالته الراهنة، درجة أنه يعيد العمل على العناصر اللغوية الايجابية بوصفه نصيراً وموائماً لها، وهو يعطيها معنى أدبياً تعبيرياً.

عندما شاهدت فيلمك دار بذهني إنك لا تكشف عن أشياء مثلى في هذا المجتمع. حتى الديكور واللغة استخدما بطريقة خاصة للتوضيح كم أن هذا المجتمع انحدر إلى العنف والإرهاب.

□□ سوف أتمسك بكلمة نصير، فهذه هي الحقول النظرية لفونتاني، وأنا أناقشها هنا. لقد نظفتها من الفيلم فهي لم تكن حاسمة أو مهمة بالنسبة لي. حتى عندما يصف البرجوازي بالموائم، فإن رأيه لا يتطابق مع رأيي هنا. فونتاني اصطدم بالكثير من المصاعب في حياته، فمن جهة هو ينتقد المجتمع، ومن جهة كان هذا المجتمع يتبدى له بوضوح كامل. أريد القول إن هذه المفردات البرجوازية الصغيرة التي يمتلكها فونتاني لا تهمني على الإطلاق.

□ ولكنك تجد شيئاً ايجابياً في هذا المجتمع، وإلا فإنك يجب أن تشهر السلاح ضده...أليس كذلك؟

□□ نعم... أنا أقبل هذا المجتمع بعد أن عشت فيه، وأوافق الإمكانات التي يؤمنها لي، وهي بالطبع مختلفة عن الإمكانات التي توفرت عام ١٨٨٠ .ولكن هذا لا يشكل إطلاقاً موضوعاً لفيلم. الموضوع هو أن تقبل وتقدر إمكانية التطور التي يقدمها لك المجتمع، وفي نفس الوقت أن تعي أنها خاطئة من حيث المبدأ.

□ ربما كان بوسعك أن توضح موقفك ونحن نرى بونويل وشابرول على سبيل المثال يتسللان إلى أفلامك بطريقة حساسة للغاية..

□□ عند بونويل وشابرول أعرف متعاً حياتية أقل.باعتقادي أن علاقتي بالمجتمع باردة أكثر من شابرول، وعلى الأغلب يكمن السبب في إنني ألماني وشابرول فرنسي. وفي فرنسا تبدو الأشياء مختلفة أكثر. هناك ترتبط المتعة إلى حد كبير بالطعام، وبالعموم كل شيء منظم في منظومة قيم أخرى. هذا غير موجود عندنا. في ألمانيا الأشياء التي تبعث على المتعة أقل كلفة من تلك الموجودة في فرنسا. وربما يكمن هنا في مكان ما الفارق بيني وبين شابرول. ثمة الكثير من أفلام شابرول تعجبني للغاية، وأعتقد أنها رائعة

بما فيه الكفاية، ولكنه انطلق في الآونة الأخيرة في وجهة لم تعد تعجبني، حيث المتعة التي يجدها في المجتمع لا تعود تهمني. هذا هو الحال مثلاً عند "الدكتور بوبول " و " لا شيء ".

لقد بدأ يصبح غير إنسي، كما لو أن البشر لم يعودوا ليهمونه بشيء. هذه أفلام يمكن احتمالها لو أنها اقتربت من الناس.

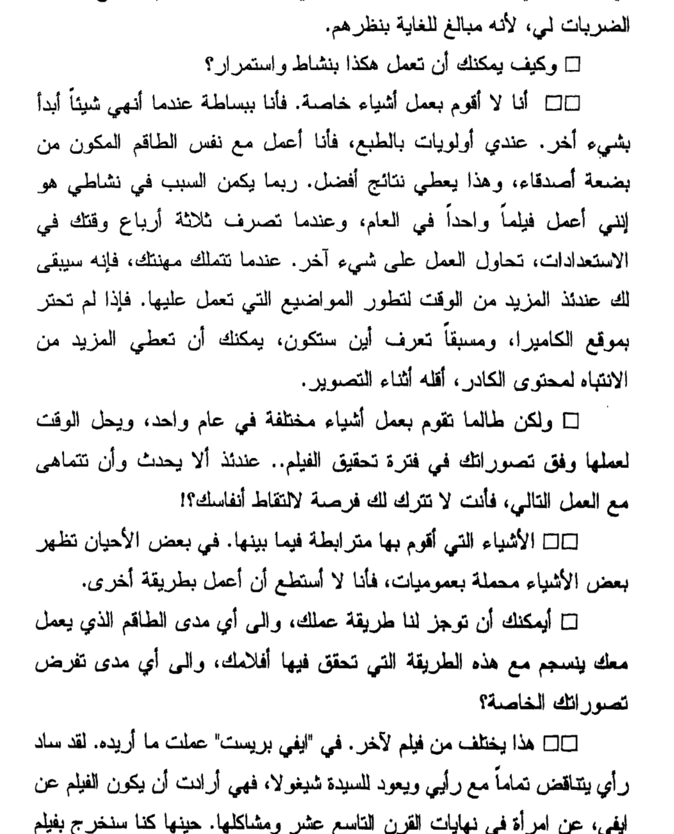
□ عملك، لو جربنا القول بفظاظة، يمكن تقسيمه إلى قسمين:

القسم الأول وهو توجه أدبي خالص، فيما يمكن وصف القسم الثاني بالنقدي الاجتماعي. كيف تتعاطى مع هذين القسمين؟

□□ اهتماماتي الشخصية، بالطبع ليست هي أن أعمل أفلاماً مثل "ثماني ساعات لا تشكل يوماً". اهتماماتي الشخصية هي أن أقارب الموضوعات الأدبية، وتلك التي تملك قاسماً مشتركاً مع تجربتي السينمائية. وللايضاح أنا عملت " ثماني ساعات لا تشكل يوماً " لأنني التقطت آليات مجتمعية محددة، وبعقل بارد أدركت أنه يجب أن أعمل أفلاماً جماهيرية.

□ علاقة النقد بك ملتبسة كما هي حال الجمهور. أين يكمن السبب برأيك، فمن جهة هم يسمونك الطفل – العجزة، ومن جهة يوجهون إليك سهام النقد الحاد؟

□□ طالما أنك تطرح مثل هذا السؤال، فلا يمكنني سوى القول إن هذا مرتبط بالخوف الذي يشعر به الناس وهم يلاقون أحداً على أنه عقيم بشكل كامل. ولكن لا أعتقد أن لهذا رد فعل له أي شيء مشترك بعملي. هذه مشكلة تنظيمية. أنا أعمل بشكل متواصل، وأتقدم إلى الأمام. ولكن يحدث في أسبوع ما، أو حتى في شهر ما، أن تخرج ثلاثة أشياء فجأة وأنت سبق لك أن عملت عليها طوال عام بأكمله. حينها سوف أقبل الأول بشكل عادي، وسوف نلاحظ



في حالة الثاني نوعاً من نرفزة خفيفة، وفي الحالة الثالثة يقوم الجميع بتوجيه الضربات لي، لأنه مبالغ للغاية بنظرهم.

□ وكيف يمكنك أن تعمل هكذا بنشاط واستمرار؟

□□ أنا لا أقوم بعمل أشياء خاصة. فأنا ببساطة عندما أنهي شيئاً أبدأ بشيء أخر. عندي أولويات بالطبع، فأنا أعمل مع نفس الطاقم المكون من بضعة أصدقاء، وهذا يعطي نتائج أفضل. ربما يكمن السبب في نشاطي هو إنني أعمل فيلماً واحداً في العام، وعندما تصرف ثلاثة أرباع وقتك في الاستعدادات، تحاول العمل على شيء آخر. عندما تتملك مهنتك، فإنه سيبقى لك عندئذ المزيد من الوقت لتطور المواضيع التي تعمل عليها. فإذا لم تحتر بموقع الكاميرا، ومسبقاً تعرف أين ستكون، يمكنك أن تعطي المزيد من الانتباه لمحتوى الكادر، أقله أثناء التصوير.

□ ولكن طالما تقوم بعمل أشياء مختلفة في عام واحد، ويحل الوقت لعملها وفق تصوراتك في فترة تحقيق الفيلم.. عندئذ ألا يحدث وأن تتماهى مع العمل التالي، فأنت لا تترك لك فرصة لالتقاط أنفاسك؟!

□□ الأشياء التي أقوم بها مترابطة فيما بينها. في بعض الأحيان تظهر بعض الأشياء محملة بعموميات، فأنا لا أستطع أن أعمل بطريقة أخرى.

□ أيمكنك أن توجز لنا طريقة عملك، والى أي مدى الطاقم الذي يعمل معك ينسجم مع هذه الطريقة التي تحقق فيها أفلامك، والى أي مدى تفرض تصوراتك الخاصة؟

□□ هذا يختلف من فيلم لآخر. في "ايفي بريست" عملت ما أريده. لقد ساد رأي يتناقض تماماً مع رأيي ويعود للسيدة شيغولا، فهي أرادت أن يكون الفيلم عن ايفي، عن امرأة في نهايات القرن التاسع عشر ومشاكلها. حينها كنا سنخرج بفيلم

مثل فيلم غوستاف غروند غنيز – فيلم يروي قصة .وأنا أردت شيئاً مختلفاً تماماً، وقد راهنت على ذلك. المصور عمل كل ما قلته له، فقد تحريت كل كادر بدقة مسبقة. وكل إضاءة أريدها، وأنا شخصياً حركت الكاميرا أمام كل كادر، وقد أصبح ممكناً للجزء الأول من الفيلم أن يصور من قبل مصور واحد. والجزء الثاني من مصور آخر، وهكذا لم ينتبّه أحد إلى ذلك.

□ كم كلف هذا الفيلم، فقد توقف التصوير عدة مرات؟!

□□ لقد كلف بين ٧٥٠,٠٠٠ و ٨٠٠,٠٠٠ مارك. وأنا قد حصلت على سلفة مقدارها ٢٥٠,٠٠٠ مارك لقاء السيناريو والباقي دفعته مني أنا. لقد دفعت كل شيء ربحته في السنوات الأربع الماضية.

□ لماذا " تبدد " التصوير بهذه الطريقة؟

□□ لقد أردت منذ البدء أن يتم التصوير خلال كل الفصول. لكن هذا لم يحدث، لأن من يؤدي الدور الرئيس مرض فجأة، وأصبح المشروع برمته موضع تساؤل، لأن أحداً لم يعرف ما إذا كان سيصبح في وضع يؤهله من جديد، وهذا عقد الوضع كثيراً.

□ لنتكلم عن النجاح العالمي الذي حصلت عليه بشكل غير متوقع...

□□ عموماً لم يكن متوقعاً كل هذا. لقد كان واضحاً بالنسبة لي أن شيئاً من هذا سيحدث يوماً. "تاجر الأزمنة الأربعة" كان هو البداية، وهو الذي جعل الأوساط السينمائية خارج ألمانيا تعير انتباهها لي. لقد بدأ الهمس يدور من حولي من أنه يوجد أحد ما لا ينبغي له أن يمر مرور الكرام. بعد ذلك صنفوا في ألمانيا نتاجات تعود إلى فيرنر شرويتر[1]. ربما لأنه بدا لهم غير

---

(١) فيرنر شرويتر (١٩٤٥) مخرج نمساوي .صحفي سابق، عمل مخرجاً مسرحياً، قبل أن يخرج أفلاماً عن المثليين الجنسيين. وقد ترك تأثيراً على فاسبيندر وهانز يورغن زيبر برغ.

تقليدي البتة أنه يمكنهم عمل أفلام مهمة في ألمانيا.ولكن من المهم كما بدا لي واضحاً أنهم في يوم من الأيام سوف يقبلون بنا خارج ألمانيا.

□ كيف تفسر حيرة النقد الأجنبي بخصوص فيلمك " ايفي بريست "؟

□□ هذا فيلم له خصوصية تعبيرية عالية في اللغة الألمانية ذاتها. وهذا صعب على النقاد الأجانب. وبشكل عام فإن الذريعة الأقوى تجيء من أنهم لم يستطيعوا فهم لغة فونتاني التي تتمتع بخصوصية ألمانية صرفة.

□ هل سبق وأوضحت ما الذي امتلكك في لغة فونتاني، فأنت تفرد له حيزاً واسعاً ومهماً في فيلمك؟

□□ أجده دقيقاً بشكل استثنائي، فهو يصنف الأشياء بدقة، وفي نفس الوقت هو لا يحمل معنى واحداً بالمطلق.

□ ألا يشكل هذا تناقضاً؟

□□ هذه دقة وليست تناقضاً. حتى عندما يقول إن الأشياء تستوي هكذا في واقع الأمر، فإنه في الجملة التالية يشير إلى أنه يمكنهم أن يشاهدوا بعضهم من الجهة الأخرى. عند فونتاني لا يوجد شيء أكيد. ومن جهتها، فإن ايفي تبدو سعيدة للغاية بالرغم من أن المرء قد يعتقد بأنها ليست كذلك. كل هذا يمر بأكمله من خلال كتاب ممتع بشكل استثنائي. فونتاني أيضاً لا يملك خطة، وهو لا يقول إن الأشياء تستوي هكذا ونقطة. على العكس من ذلك تماماً، فهو يخلق جواً حراً أمام الجميع.

□ في حالة فرط سعادتك من اللغة، وارتباطك بهذه المتعة، وكي تغدو لائقة في الفيلم. ألا يوجد خطر هنا لأن الفيلم في الواقع يمتح من اللغة؟ وإذا كان الفيلم بالأبيض والأسود، فهل كان سيضيف المشاهدون إلى اللوحة كما بدت أمامهم تصوراتهم عنها؟

□□ باعتقادي إن التأثير على الأسود والأبيض يجيء من كون الشخصيات غنية بالخيال والعاطفة. كل هذا يصبح ممكناً والفضل في ذلك للتأثير الذي نحصل عليه من خلال المرآة، العدسات، وأداء الممثلين المفرغ من العواطف، ومن خلال اغتراب الكائن الإنساني نفسه، ولهذا فإن المشاهد يحصل على الحرية، كما في حالة القراءة حيث الجملة المقروءة تحيا بفضل خيال القارئ. هكذا في الفيلم، المشاهد يملك الحرية من أجل أن يعيد بناءه على أساس الشخصيات التي تم تصويرها. " ايفي بريست " ليس فيلماً مثل الأفلام الأخرى التي تلقى ببساطة على عاتق المشاهد، فهو هنا يعطيه الحرية، وهذه هي خاصيته الأساسية.

□ بما يتعلق بالجزء النقدي الاجتماعي من أفلامك تراهن على أن المشاهد سوف يتماهى مع شخصيات الفيلم التي تتناقض مع عملك في الأفلام " الأدبية ". في " الخوف ينهش الروح " الجمهور يجب أن يتماهى مع ميرا، وفي " ثماني ساعات لا تشكل يوماً " مع البطل الرئيس. لماذا تقوم بأشياء تنفيها في أفلامك اللاحقة، على الأقل بما يتعلق مع منهجك في العمل؟

□□ لماذا تستطيع أن تقبل بعض الأشياء بوصفها مهمة وصحيحة، ومن جهة أخرى تريد لاهتماماتك الشخصية أن تختلف مع كل شيء تماماً كما هي حال فونتاني؟!

□ هذا يعني أنه مهم لك الأفلام التي لا تراهن على التماهي والمماهاة؟

□□ نعم.. لقد توصلت إلى هذه الفكرة بفضل أناس مثل ياك كارزونكي، بيتر ميرتيزهايمر وآخرين. وهم لم يقولوا بأن أعمل من أجل بلوغ التماهي، وإنما قالوا إنه من المهم أن يتغير العالم.

□ لماذا إذن هذه الأشكال؟

□□ لأنه لا يصح ولا يوجد معنى أن تصنع الأفلام للجمهور، وتظل غير مفهومة منه... هذا محض غباء. أما بما يتعلق بـــ " ايفي بريست " فهذا فيلم معمول من أجل جمهور خاص. أناس يذهبون بشكل واع إلى السينما. بينما في حالة " ثماني ساعات لا تشكل يوماً " فإنه لم يكن مفهوماً من اولئك الذين اعتقدت أنه لا توجد مشكلة لديهم في تقبله.

□ ما الذي تعمل عليه الآن؟

□□ أصور فيلماً بعنوان " قبضة الحق والحرية " يتحدث عن أمين مستودع في شركة على شفير الإفلاس، وهو يقوم بالكثير من الخدع حتى ينقذها. الفعل يدور من حول صراع شخصي بين أمين المستودع، وشخص آخر يريد أن يحل محله. الفيلم ملون، وأنا أقوم بدور من يطمح لأن يحل محل أمين المستودع الذي سيؤدي دوره بيتر هانل، وعدا ذلك، فإنه سوف يظهر في الفيلم العديد من نجوم السينما الهرمين. وحتى الآن ليس لدي مشاريع أخرى، وإن كنت أفكر بعمل فيلم عن الموضة، وفيلم آخر عن ظهور الديانة اليهودية.

□ إلى أي مدى يصح الحديث عن هذا النموذج في هذا المثال؟

□□ الديانة اليهودية كانت تجريبية، وقد دعا لها السيد العجوز موسى. يوجد كتاب رائع لفرويد يجب أن يكون منطلقاً لهذا الفيلم. عنوان الكتاب "الإنسان موسى "والفكرة الرئيسة تقول إن موسى كان مصرياً، وأحد الفراعنة هو من اكتشف هذه الديانة التي يستوي في وسطها إله واحد. لكن الفرعون يموت، والمصريون لم يكونوا مرتاحين، لأن هذه الديانة لم تكن إنسانية، بل كانت مجرد تهويمات، وهكذا بدؤوا النضال من أجل عودة الديانة اليهودية التي تتميز بتعدد الآلهة والتي هي بحسب معتقداتهم عملية أكثر وقريبة من

الناس. موسى الذي كان كاهناً مصرياً أصبح عاطلاً عن العمل فجأة، ولهذا انطلق يبحث عن شعب يمكنه أن يجرب عليه الديانة الجديدة، ووصل إلى اليهود الذين عاشوا في هذا الوقت في عبودية اختيارية من قبلهم، وهم كانوا قد أصبحوا مهاجرين وسط المصريين، عندما قصدهم موسى وقال لهم إنهم المختارون، وإنهم الأمة الأفضل. اليهود آمنوا به لأن كل شيء كان يدور من حولهم بشكل جيد. هكذا ولدت الديانة اليهودية. ولدي فكرة أن أؤفلم كتاب ب. سكينر " فوتوروم 2 " وفيه يدور الحديث عن النموذج الاجتماعي.

- تموز ١٩٧٤ -

أن تكون زبالاً في شوارع مكسيكو خير لك من أن تكون مخرجاً في ألمانيا

❖ **حوار مع راينر فاسبيندر حول السياسة الألمانية في قطاع السينما، وقراره مغادرة بلاده، منشور في مجلة " Der Spiegel " .**

□ سيد فاسبيندر... تريد أن تغادر ألمانيا والذهاب إلى أمريكا... لماذا؟

□□ لم أعد أشعر بمتعة العيش في ألمانيا، وهذا ربما يكون شعوراً ذاتياً محضاً، مع أن كل شيء من حولي يبدو ريفياً بشكل مقيت، ولست أنا فقط من يناقش هذا الرأي. أنا على قناعة بأننا سوف نعمل أفلاماً أقل، ولكن كما نريدها بالضبط.

□ ما هي الأسباب الكامنة هنا برأيك باستثناء ما ذكرته حول الريف والتريف؟

□□ ما من شك في أن جذور الأزمة تكمن في كل هذا، وعلى الأغلب أنها ستستمر في المستقبل إلى وقت قد لا يكون قصيراً. السينما الألمانية مرتبطة بمنظومة مساعدة غريبة، ففي البداية بدا أن كل شيء يسير بشكل جيد، ولكن ليس بوسعنا أن نظل نشاهد أفلمات أدبية إلى ما لا نهاية.

□ لكن أكثر أفلامك نجاحاً حتى الآن، هو " ايفي بريست " وهو أفلمة أدبية؟!

□□ هنا تكمن المفارقة. كان بوسعي أن أستمر بعمل الشيء نفسه، سيظل هذا مدهشاً، وهذا يعني إنني لو كنت مختلفاً عما كنته في الواقع، كان بوسعي أن أقنع الجميع إن هذا هو ما أريد عمله. لقد قمت بأشياء سلبية دون هوادة أو حلول وسطية، والآن أجدني مضطراً لأن أتوقف عن العمل بهذه الطريقة، أو على الأقل أن أفكر بما يجب أن أعمله... وكيف لي أن أحصل على تمويل المشروع التالي؟

□ هل ما زلت بحاجة إلى الأموال الحكومية؟

□□ هم م م...نعم – طبعاً لدي كل الحاجة – حتى أتمكن من عمل فيلمي بحرية...هذا واضح للغاية. كان يمكن أن أسمح بفيلم غير مكلف حتى أتمكن من إنتاجه وحدي، وفي ألمانيا كل شيء يصبح غالياً جداً ما إن تفكر بأن تنتج أفلاماً بطريقتك.

□ لكنك تلقيت مساعدات من مؤسسات عدة... أليس كذلك؟

□□ المرة الوحيدة التي أرسلت فيها سيناريو إلى هذه المؤسسات، كانت في حالة " ايفي بريست " أما في حالة الأفلام العشرين التي سبقته، فانا لم أترشح ولا مرة واحدة، ولكنني الآن لا أريد أن أقدم نفسي بهذه الطريقة، كما لو إنني أقوم بعمل بطولي. لم أقل إنني أتهرب من هذه المنظومة، بالرغم من أن هذا أقل شيء يمكن أن أقوم به حيالها.

□ وبالرغم من هذا صورت " التشاؤم " عن رواية فلاديمير نابوكوف، وبميزانية ضخمة...!!

□□ أوافق على كل هذا، فأنا بهذه الطريقة أمنت حرية إضافية أكبر من تلك التي امتلكتها فيما سبق عند المنتجين الصغار. فأنت عندما تعمل على مشروع مع شركة ألمانية ضخمة مثل " Geria " تشارك بالكثير من المال، فهي ستكون مهتمة بأن يكون نتاجك عالي المستوى.

□ من جهة أخرى أصبحت عضواً في "Filmverlag der Autoren" [١٤]. وكنت متفائلاً للغاية، ثم انسحبت منها فجأة...

□□ ليس بوسعي أن أقول إنني انضممت إليها وأنا متفائل للغاية. ثمة انطباع خاطئ، تبين أنه لا يمكن الوصول إليه البتة، فنحن تصورنا أننا مع بعض الأشخاص سوف نقوم بإشهار مؤسسة مثل " Filmverlag " وأننا سنقوم من خلالها بعمل أفلام غير تجارية، ولكن هذا ظهر مع مرور الوقت مثل يوتوبيا خالصة.

□ هذا يعني أنك خرجت منها خالي الوفاض؟

□□ خرجت خالي الوفاض لأنني اعتقدت أن التجربة التي استمددتها منها كانت شيئاً مرحباً به من قبلي شخصياً، وبقدر ما أصبحت مؤسسة تعنى بالربح التجاري، بقدر ما كان هذا أفضل بالنسبة لها، ولكنني آسف على كل شيء فكرت فيه من أنه يحتاج إلينا، وكم هو محزن لكل اولئك الذين سيعملون أفلامهم الأولى ولن يجدوا موزعين لها. " Filmverlag " يجب أن تؤسس لقاعدة تمويلية ذكية من أجل أن تصنع أفلاماً يعتد بها، ولكن هذا يظل لعبة قديمة...

□ اللعبة نفسها التي غالباً ما تلعبها أنت؟!

□□ لا لم ألعبها. أما فيما يتعلق بـــ "Filmverlag " فأنا ناضلت من أجل أشياء أعتقد أنها تستحق مني أن أقوم بذلك.

□ واحد من أسباب خروجك منها هو إخفاقك بأفلمة رواية غوستاف فرايماغ " Soll und daben " فقد اشتموا رائحة عداء للسامية تفوح من جنباتها؟!

---

(١) تأسست عام ١٩٦٩ بهدف دعم الدراما الألمانية الجديدة، وتحولت إلى وسيط بين المؤلفين والمنتجين من أجل تحقيق المسرحيات الإذاعية، الأفلام، السيناريوات التلفزيونية منذ العام ١٩٨٠، وقد استطاعت أن تحفظ استقلاليتها عبر الأعوام الماضية.

□□ أحياناً يراكمون حسابات مختلفة، والمرء في مثل هذه الحالات يبدأ بالشعور بالخطر لأنه يعمل في مثل هكذا وضعية، ذلك أن مدير التلفزيون رفض المشروع دون أن يقرأه أو حتى " يحاكمه " بشيء لم أقابل مثله حتى الآن. لقد قام بمثل هذا التصرف لأنه يساند موقف شخصية حاكمة ليخفي عن أنظار المجتمع التحولات الجذرية في التلفزيون، ولإقصاء الثقافة في نهاية المطاف. لقد فهمت أن حرية صغيرة يمكن اكتشافها في هذا التلفزيون، والتي لا تجيب بالضرورة عن متطلبات بعض "حريفي" المناصب العليا.

□ والآن تأمل أن تكتشف هذه الحرية في هووليود؟

□□ أعتقد إنني سأجد في هووليود حرية أكبر، لأن المصالح عادة تكون فيها تجارية. منذ أربع سنوات أسر لي دوغلاس سرك برأيه وطلب إلي أن أذهب إلى أمريكا، وقال إنه في اللحظة التي يقررون فيها أنهم سيربحون شيئاً من أحد ما، فإنهم يعطونه حرية فعل كل شيء. هل هذه حرية أم لا... هذه مسألة أخرى على أية حال؟! الآن بوسعي أن أقول إنه من الأفضل أن أكون عبداً بهذه الطريقة من أن أكون هنا فقط لأقوم بالإيحاء بأنني حر، وإذا ما أردت الاستمرار بالعمل هنا، فإنه ينبغي لي أن أحترز من أشياء لا يمكن أن أضطر إلى الاحتراز منها في أمريكا.

□ ما الذي ستعتقد أنك ستفعله بالضبط في أمريكا؟

□□ عندي عقد مع شركة ألمانية تتعاون مع شركة أميركية تريد أن تنتج لي فيلماً، على أن يصور في لوس انجلوس. فيلم أميركي كلاسيكي وليس فيه شيء عبقري.

□ هل يعني هذا أنك لن تعمل ثانية في ألمانيا؟

□□ من المؤكد أنني سأستمر بالعمل لحساب " Westdeutschen Rundfunk " ولن يلقى بي إلى الشارع إذا ما قلت إنه سيكون عندي هناك إمكانية عمل فيلم من جديد مثل فيلم" مارتا".

قبل فترة وجيزة صورت فيلماً أبين فيه أن الزواج يعبر عن حالة سادية – مازوخية، ذلك أنه بقدر ما تظهر الأشياء متطرفة بوضوح، بقدر ما سيكون هناك أناس راغبون بالتماهي معها، وهذا لن يقدم أي إشكالية بالمطلق، فإذا ما قدمت اليوم هذه الأشياء بالطريقة نفسها من خلال التلفزيون، فإن هذا سيغدو بمنزلة رفع درجة الطوارئ، وسيقولون إنني أقوم بعمل ضد المؤسسات.

□ و " ثماني ساعات لا تشكل يوماً " ؟

□□ حتى هذا الفيلم لا أستطيع أن أصور مثله اليوم. فيلم عمالي واقعي سيقولون عنه إنه ثقيل على الجمهور الذي سيغلق جهاز التلفزيون لشدة هوله. وإذا ما استمر الوضع بالطريقة ذاتها، وأصبح يتطور من سيء إلى أسوأ، فإنني أفضل أن اذهب للعمل كزبال في شوارع مكسيكو عن أن أظل مخرجاً في ألمانيا.

□ ولكن بعض زملائك مثل فيرنر هيرتزوغ على سبيل المثال يعمل ما يريد...!!!

□□ آخر فيلمين له عملهما كما يريد. وفي حالة (القلب الزجاجي) مثلاً وقع في مأزق خطير.

□ كنت عضواً في لجنة تحكيم مهرجان برلين.. هل أكدت الأفلام الألمانية مخاوفك؟

□□ ثمة أفلام تؤكد ما تقوله... على سبيل المثال " غريستي ميندي "، دون أن أنعى السيدة غيني، ولكن هذا نموذج صارخ سوف يغرقنا جميعاً. ولا أستطيع أن أوضح كيف يمكنك أن تعمل أول فيلم دون عاطفة أو التزام اجتماعي.

□ هايدي غيني أوضحت الأمور ببساطة، وقالت إن هذه أشياء رائجة، وهم يدفعون المال من أجل هذا بالضبط...

□□ في الوقت الحاضر لا يدور الكلام من حولنا فقط، بل عن اولئك الشبان المبتدئون في صناعة السينما. وهم عندما يصطدمون بنماذج مثل "غريتي ميندي " ويهزون رؤوسهم بالموافقة. أفضل الأشياء أن تكون وسط الأشياء بقدر ما تستطيع، وليس مصادفة أن الفيلم الوحيد دون دعم حكومي الذي عرض في المسابقة " مطرودون من الجنة " لنيكولاي شيلينغ هو فيلم شخصي، ولايهادن، وهو لم يحصل على أي جائزة.

□ هذا يعني إن اللجان لا تعمل وفق معايير جمالية أو أي معايير أخرى يمكن تقويم عمل اللجان من خلالها؟

□□ أخاف أنهم أوجدوا معاييرهم الجمالية في المحصلة النهائية.لحسن الحظ سنوات عديدة عملوا من دونها أو في هذا كانت تكمن حظوظنا.

□ ربما لا يستمرون بذلك... يظهر ذلك جلياً، فيما لو دقق المرء بالجوائز الوطنية السنوية.

□□ لا...لا... لقد أوجدوا معاييرهم.

□ ما هي الأسباب التي دفعت إلى ذلك؟

□□ لقد ارتعبت هذه اللجان مما يقال حول السينما الألمانية. ثمة أشياء لا يفهمونها، وفجأة ظهرت أفلام مختلفة ومتنوعة، ولهذا بذلوا الجهود من أجل بناء مثل هذا الصرح الإعلامي الشبيه بالإدارة، والتي تعني عدم البقاء في الخطر. وكان سيغدو وهذا مناقضاً لكل تصوراتي عن الدولة التي تمول السينما.

- تموز ١٩٧٧ -

جنون وإرهاب

❖ حوار مع جان لويجي روندي حول " التشاؤم " و" الجيل الثالث ".

□ ما الذي جذبك نحو رواية " التشاؤم " لفلاديمير نابوكوف؟

□□ أزمة البطل – المهاجر الروسي الذي نجح في الثلاثينات من أن يصبح مالكاً لمصنع شوكولا في ألمانيا، والذي يشعر فجأة بأن الأرض تزلزل تحت قدميه. يمكن ذكر الكثير من الأسباب حول سبب حصول هذا، والواجهة بالطبع سياسية، اقتصادية، والمشاكل الاجتماعية من تلك السنوات. ولكن الأساس والسبب الأكثر أهمية في فرضية أن كل شيء يتواجد من دون جدوى، وإنه سيظل هكذا من الآن فصاعداً... لماذا؟ لأن السنين تتراكم من فوقه، وهو ذلك العمر الذي لا يعود بوسعك أن تنتظر فيه شيئاً جديداً لأن الرغبة بالكشف عنه لا تعود تؤمن لك إشباعاً كاملاً. لعدة سنوات تواصلت مع رواية نابوكوف، وأمنت حقوق الملكية الفكرية، ولكنني لم أكتشف العلاقة الدقيقة مع كل شيء طالما أنني لم التق بتوم ستوبارد، وعندما حصل اللقاء الحاسم، جلسنا وكتبنا السيناريو معاً.

□ وأين تكمن هذه العلاقة الدقيقة؟

□□ في الانضباطية. وهذه ليست علاقة القاضي بكل الأفعال التي يقوم عليها المأزوم عندما تدهمه الأزمة، وعندما لا يتبقى لهذا الصناعي الكثير ليعيشه، عندئذ يلقي بنفسه في بحور العبث والمجون، ولا يتصرف

بوصفه عابثاً فقط، ولكن بوصفه من ارتكب جناية علناً. ونحن نتتبع هذا العبث والجرائم التي تنتج عنه من دون أن نحاكمها. بهذه الطريقة يبرز الوجه الإنساني للشخص، وبالتالي يمكن قراءة عقله الباطن، أي العقل الذي يتبع العبث وجرائمه، والذي يبدو للوهلة الأولى وكأنه عبث خالص وليس كخطة إجرامية.

□ العقل العابث... هل هو التوازن؟

□□ السؤال في حالة هيرمان هو كيف يتصرف أناس مثله في لحظة فقدان التوازن، إذ يصبح كل شيء في الخلف، وليس في الأمام، أي عندما يتراجعون إلى الوراء، وقبل أن يعترفوا أن حياتهم قد انتهت. قلائل هم الذين يحاولون المقاومة، وإذا ما فعلوا ذلك، فإنهم يفعلونه باستخفاف لاعتقادهم بأنهم إنما يصلون عملياً إلى شيء يحمل بداخله الأمل. هذا يعني أننا لا نقف أمام توازن...!! ولكن بالمقارنة مع هذا الذي سئم الحياة، فإن الآخر الذي يقع في حالة فقدان رشده، تتهيأ له على الأقل بعض اشراقات الأمل.

□ الفيلم صور باللغة الانكليزية، بالرغم من أنك تتحدث الألمانية... كيف تعاطيت مع هذا الموضوع؟

□□ باعتقادي أنني لست سيئاً تماماً. صحيح أنه توجد بعض الكلمات التي لا أفهمها، وخاصة عندما كان الممثلون يتكلمون بسرعة، ولكن في السينما غالباً ما يكون للغة معناها الخاص ووقعها أكثر مما تعنيه بشكل حسي. بالنسبة لي، وعبر اللغة الألمانية تهمني موسيقى الجملة. لقد وقف دارك بوغارد بجانبي في الفيلم، وكنت بحاجة لأن أفهم «انكليزيته» إلى الحد الذي سيفهم هو «ألمانيتي» . وهكذا ولد بيننا أثناء التصوير شعور عال بالمسؤولية الجماعية، فهو فهم ماذا أريد أنا، وأنا فهمت ماذا يعمل هو؟!

□ للمرة الأولى تعمل على نتاج عالمي ضخم. هل يمكن القول إنك بعملك على أفلامك الفقيرة كنت أكثر سعادة؟!

□□ أعتقد أنه ما من فارق كبير. ربما عندما تكون في إنتاج مكين مالياً لا تشعر بأي قلق. ولكن لا يجب أن تفكر للحظة بأنني تسلحت بشيء هوليودي. لقد استمر التصوير أربعون يوماً، والتمويل غطى الضروري والمهم.

□ ما هو الشيء الذي يجب أن يوجهنا إليه عنوان " الجيل الثالث " ؟

□□ ربما نحو الأجيال الثلاثة للإرهاب. تيمة – للأسف – أصبحت عصرية، في الآونة الأخيرة. الجيل الأول بدأ عام ١٩٦٨، جيل المثاليين الذين أرادوا تغيير العالم وقد احتاطوا لذلك بالكلمات والمظاهرات. والجيل الثاني، هو جيل جماعة بادر ماينهوف، وهي تعبر طريقها من العلنية إلى الكفاح المسلح والسرية الشاملة. والذي لا يحمل سمات إيديولوجية أو سياسية، ومن دون أن يعي أنه أصبح مثل الدمى بيد الآخرين.

□ ما هي الحكاية؟

□□ من جهة، تطال صناعياً، ومن جهة أخرى تطال شرطياً. فالاثنان يقرران معاً بناء سجن إرهابي، فهذا مهم جداً بالنسبة للأول وبالنسبة لعمله، أما الثاني فكي يشبع رغباته بالقمع.

□ ما هو التأويل النظري في هذه القصة؟

□□ بسيط للغاية، الرأسمال هو الذي يستثير اليوم الإرهاب حتى يدافع عن نفسه، وعن منظومة السيادة التي يتشدق بها على الدوام.

□ بماذا تصنف " الجيل الثالث " ؟

□□ كوميديا، أو بالضبط دراما اجتماعية عن الإرهاب، فيها أجزاء عضاضة وبسامة ومليئة بالكاريكاتير والبلاهة في أجواء تتحقق فيها الأحلام

والحكايات، كما الحكايات التي تروى للأطفال الصغار حتى يصبح بوسعهم احتمال الحياة القادمة.

□ لقد سمعت كلاماً منك عن (إرهاب صوتي)..

□□ الفيلم يدور في أماكن سكنانا الحالية، وفي أيامنا هذه. وما هو الأكثر نمذجة ليومنا الحالي وقد غزته الأصوات الصاخبة ... زعيق... صراخ يجيء من التلفزيون والراديو والشارع؟ لقد كتب البعض عن الفيلم أنه لم يفهم بشكل دائم ما الذي يقوله لأن الصوت كان مخنوقاً بالضجيج في المستوى الثاني منه... مستويات صوت، وأنا أردت أن أحصل على هذا المؤثر بالضبط، لا أن يسمع فقط حوارات الأبطال الذين هم في مستوى ثان بالمقارنة مع المناخ العام للصخب والضجيج الذي يكونون مضطرين للعيش وسطه. الإرهاب لا يتقدم من دون أن تروج له وسائل الإعلام التي تضرب فوق رؤوس الناس من دون هوادة حتى أصبحوا يعتمدون عليها، درجة أنه لم يعد يخطر ببالهم أن يضغطوا على زر كي يستعيدوا بعض الهدوء الذي فقدوه.

□ هل أنت مقتنع أن الحديث يدور عن إرهاب عشوائي؟

□□ نعم، فهو ليس ثورياً أو بناءً. وإذا ما كان الفيلم يحوي ايديولوجياً ما فإنها ربما تشير لـــ (الجيل الرابع).

□ مثال...؟!

□□ الفوضى. فقط الفوضويون اليوم في وضعية تؤهلهم لأن يغيروا المجتمع من دون أن يلجأوا إلى الإرهاب. الفوضويون يشبهون قليلاً الجيل الأول الذي كان لديه فقط ارهاصات فكرية. فقط مطلوب من الآن فصاعداً أن يكون هناك وضوحاً أكبر في حال تطبيقها...!!

- ١٩٧٩ - ١٩٧٨ -

وأنا أيضاً أتغير مع أبطال أفلامي

❖ **حوار مع هيلا شلومبرغر حول العمل والحب واستغلال المشاعر وعذابات اليوتوبيا.**

□ غالباً ما توجه سهام النقد إلى " الريفية " الألمانية، ومع ذلك لم تذهب إلى أمريكا بعد؟!

□□ واقع إنني مازلت هنا، فإن هذا لا يؤدي إلى أي نتيجة. عدا ذلك، فأنا أقضي معظم وقتي في باريس. أعتقد أن ألمانيا في طريقها لتتطور بوصفها أمة، والتي سيصبح فيها الناس متساوون... بمعنى أنهم سيصبحون فردانيون حقيقيون.

□ مثلك..

□□ أنت قلت هذا. الموضوع برمته يدور من حول أناس يرون الواقع بطريقة يجب معها أن يفكروا ما إذا كان بوسعهم أن يعبروا عن آرائهم، وعما إذا كان هذا عموماً يستحق كل هذا العناء.

□ هل يمكن أن تتصور أنه يمكن أن يصادفك شيئاً مشابهاً كما في حالة غونترغراس في الآونة الأخيرة الذي كان قد أجبر في ايطاليا على أن يدافع عن الجمهورية الفيدرالية في وجه أقاويل تقول إنها بلد فاشي؟

□□ لا أستطيع أن أفعل ذلك بطريقة السيد غراس. عدا ذلك، فإن "الفاشية" يجب أن تستبدل بكلمة جديدة.

□ ما الذي يضطرك إلى البقاء في الجمهورية الفيدرالية عندئذ؟

□□ بكل تأكيد وفي المقام الأول اللغة التي نموت معها، وأعمل بها الآن. بعد ذلك يجيء دور التربية، وسنوات الطفولة التي تركت أثرها بالطبع علي. عموماً هذه هي الأسباب التي تجبرني على البقاء هنا.

□ ولكنك تكرر على الدوام أنه عملياً لم تتلق أي تربية؟!

□□ لم أتلق تربية منظمة ومعذبة، والتي ستنقلب علي يوماً ما، والتي سوف أحس من خلالها بأنني مضطر للدفاع عن نفسي. ولهذا فإن أحداً ليس بوسعه أن يضغط علي من أجل الانتظام في شيء لا أقبله.

□ هل كان الوضع في المدرسة كذلك؟

□□ نعم.

□ يقولون إنك متسلط وقمعي..

□□ في وقت مبكر كنت متسلطاً، لأنه لم يكن لدي إمكانات أخرى. اليوم بوسعي أن أعمل دون أن أكون متسلطاً، دون أن أغفل إن الحزم يساهم في خلق المخرج أيضاً. ولهذا تجدني أفضل العمل مع المحترفين. في وقت سابق عندما جربنا العمل من دون تلك الإحاطة البطريركية ظهر أن المجموعة تبحث عن أبيها وأمها من تلقاء نفسها. الفارق عند المحترفين يكمن في أنهم لا يتطلبون أن أؤدي دوراً أبوياً.

□ ماذا يطلبون إذن؟

□□ أن أقبل بهم كمحترفين، وأوجههم نحو المكان المناسب الذي يجب أن يكونوا فيه.

□ لنقل أنك حرضت المحترفين الأقدم؟

□□ هذا صحيح. زملاء مثل كارلهاينتز بيوم، بريغيتي ميرا، بربارة فالنتين عملوا طوال السنوات الماضية. كارلهاينتز بيوم على سبيل المثال كان يعمل في المسرح، وعرف نجاحات كبيرة في السينما الألمانية. العمل مع مسرحيين جيدين لا يمكن أن يشار إليه على أنه شيء استثنائي. المساعدون التقنيون من الواضح أن لا أحد يهتم بهم، فأي بشر هم؟ كيف يعيشون؟ الناس يهتمون فقط بالممثلين - أين يعيشون، وأين ينامون؟ ...الخ.أما بالنسبة للمساعدين التقنيين، حتى الصحافيون اليساريون الليبراليون لا يقتربون منهم لسؤالهم عن أحوالهم...!!

□ حسناً... أي بشر هم؟!

□□ منذ البداية حاولت أن أجد هكذا مساعدين تقنيين يعرفون عملهم بشكل جيد، ويشعرون بالمتعة عندما يكونوا مضطرين لتعلم شيء جديد. ليس الناس فقط من يتعلمون، بل حتى اولئك الذين يشعرون بالمتعة وهم يجربون كل شيء جديد. وأنا بقدر ما كنت أقع في عملي على محترفين، بقدر ما كان الخوف يتلاشى وتتكرس الحرية، درجة أن التجريب أضحى ممكناً، وبكل الأشكال.

□ عن أي خوف تتحدث؟

□□ أرجوا ألا تجزعي من أن لا يتم تقويمك بشكل جيد. عندما تدرسين المهنة، فإنه يدور بخلدك أنه يجب أن يكون لديك إصبع في كل شيء. في وقت لا حق لا تبدو الأمور هكذا.

تعطين الحرية مثلاً لفني الإضاءة، فيقوم هو بعمل أشياء غير معقولة للفيلم، في وقت يمكن لنا أن نكون شاهدين على الكثير من المحترفين، الذين انغمسوا في آلية التلفزيون ومشاغله فانقطعت قدراتهم على التخيل، وأعادوا

انتباههم الكلي للوظيفة وليس للإبداع. أعتقد أنه إذا ما عشت في الخوف، فإن الذين تعملينه لا يمكن أن يكون شجاعاً. ولكن نحن نعيش في بلد يحظى فيه هكذا سلوك على القبول والاستحسان.

□ تحدثت ساخراً عن الصحفيين اليساريين الليبراليين قبل قليل. ما هي اعتراضاتك على اليسار في ألمانيا؟

□□ بالنسبة لي فإن القسم الأكبر منهم ليس يسارياً، وليس بوسعه أن يعيد تنظيم صفوفه..

□ ولكن هذه هي الفردانية...

□□ من أجل الدفاع عن الفردانية لا بد من شكل ضروري للتنظيم. لقد لفظت هذه الجملة بصعوبة، لأنني أنا نفسي معاد لأي شكل من أشكال التنظيمات. مهم أن نعرف كيف يمكننا أن نحافظ على الفردانية في مجتمع شمولي. في المستقبل سوف تقوم هذه المجتمعات على تخزين كل طقوسية حيوية لنا في الكمبيوترات فإذا لم نناضل ضد كل هذا، فإن الرجعيون أنفسهم سوف يتولون زمام أمورنا.

□ وأنت ألا تقول شيئاً ضدهم؟

□□ ضد الرجعيين؟ شاهدي الأفلام التي أعملها. عموماً أنا لم أعمل إطلاقاً أفلاماً عنهم، فهم منْ دون ذلك يعرفون بماذا أفكر عنهم.

□ أين يمكن لك أن تصنف نفسك في الخارطة السياسية للبلاد، فيما لو استطعت أن تقوم بذلك أصلاً؟!

□□ لا يمكنني أن أصنف نفسي " يسارياً " ولكنني أتساءل نحو أي من المجموعات يمكنني أن أضم صوتي من أجل أن أقوم بعمل شيء من أجل الحرية. أعتقد أنه يجب البحث عن أشكال أخرى بوسعها أن تقف في وجه

هذه الأشياء المرعبة. فعما قريب سيكون صعباً التظاهر حتى ضد محطات الطاقة النووية. نعم عندنا قضايا مشابهة تتطور بسرعة البرق، وقد تبين أنه ليس هناك يساريون وظائفيون. وعندما يقوم ذلك البروفيسور الايطالي في الجامعة بطرح سؤال: لماذا لا يوجد معارضة في ألمانيا الفيدرالية؟ نحن نضحك هنا ونقول إنه ليس من حق الرجل أن يتدخل في شؤون بلادنا. مع الأسف الشديد هو محق للغاية، فلا يوجد معارضة عندنا.

□ لكن ألا تعتقد أن مثل هذه الصورة الراعبة يمكن الوقوف عليها في أمريكا؟

□□ الإنسان أقل مأساوية بخصوص كل شيء لم يترعرع فيه، وليس لديه نظرة إلى الداخل. في فرنسا على سبيل المثال ثمة برجوازية متطورة للغاية، وهي استطاعت أن تخلق فرضيات للتطور أكبر من تلك التي تحصل عند الألمان. هناك معروف أنه يمكن أن يكون للمرء رأي خاص يختلف عن الباقين، وهذا لا يعد نقيصة، حتى أنهم هناك يجربون طعم السعادة، وهم يطورون هذا الرأي المختلف... هل تفهمينني؟

□ هل صحيح أنك في باريس تعيش في قصر فخم. تحتسي الكحول. تلعب الفليبرز. تسمع الموسيقى، وتكتب سيناريواتك؟!

□□ صحيح. أنا أعمل بهذه الطريقة، ففي بيتي في ميونيخ الراديو يبث دون انقطاع. يمكنني أن أخرج في نزهة وأشاهد التلفزيون. وتبدو لي هذه الأوراق البيضاء بأنها تحوي بداخلها أشياء مرعبة، وخاصة عندما أقول إنه يجب أن أكتبها كلها. الكتابة بالنسبة لي ليست فعلاً مقدساً حتى يجب أن تركن إلى صمت مطبق.

□ كيف يكون رد فعلك عندما تبدأ في تنفيذ مشروع شبيه بمسرحية " القمامة، المدينة، والموت " وتتهم بأنك معاد للسامية؟!

□□ لا أفهم ما الذي يحدث بالضبط من مثل هكذا حالة. لقد أصبت بالقرف من هذه الاتهامات. وكأن اليهود قد أصبحوا التابو الأخير في ألمانيا.

□ ما الذي ستقوله عن المحظورات الأخرى: المثلية الجنسية؟، الدعارة؟

□□ عندما أتطلع إلى غرائبيتها، فإنني أخرج برأي مفاده أنه ليس ثمة محظورات، ولكن عندما تتسلل إلى عنق العلاقات المجتمعية، تصبح في الواقع محظورات. هكذا يبدو الأمر عند كل الأقليات. في وقت سابق عندما عملت أفلاماً بدا فيها ممثلو الأقليات وكأنهم أخيار لوحدهم، وكل الآخرين أشرار، قوَّم المجتمع أفلامي عالياً. ولكن ما إن وصلت إلى التفكير الصحيح، وكيف هذه الأقليات قد تشكلت مجتمعياً بسلوك مرعب، فجأة أصبحت أفلامي غير مستحبة...!!

□ هل تتبع أنت نفسك أقلية من هذه الأقليات؟

□□ نعم..!!

□ أي واحدة؟

□□ يمكنك القول نحو الأقلية التي تسمح بمغادرة هذا البلد. عدا هذا، فأنا أتبع تلك اليوتوبيا الفوضوية التي تصنع مني مدافعاً قوياً عن الديمقراطية. ولكن لا يجدر ذكر الفوضى في بلادنا، لأن وسائل إعلامنا تعلمنا أن الفوضى والإرهاب متشابهان في الجوهر. من جهة أخرى نحن لدينا يوتوبيا للشكل الحكومي في إدارة أوليغارشية دون خوف وقمع. ومن جهة أخرى تكمن هكذا وضعية في الدولة في أنها تصلح للضغط على اليوتوبيات، وهنا يولد

الإرهاب، بمعنى أن اليوتوبيا قد حوصرت تماماً، وتقف قبالتها الطبقة الحاكمة التي حاصرتها ربما من دون وعي منها. ولكن هذا كان مطلوباً في المحصلة النهائية حتى يمكن أن تحدد بوصفها حاكمة.

□ ماذا تفعل عندما لا تعمل؟ ما الذي يشعرك بالسعادة؟

□□ لا أعرف. أسافر، ولكن ليس كرجل متعطش للمغامرات كما يفعل الشباب. ببساطة أزور بلاداً ومدناً من حضارات مختلفة، ولا أشغل بالي بالجور الاجتماعي الحاصل في هذا العالم.

□ هل تسافر وحيداً؟

□□ أحاول أكثر فأكثر أن أتعلم البقاء وحيداً.

□ في الآونة الأخيرة بدؤوا يطلقون عليك لقب (محتقر النساء).. هل هذا صحيح؟

□□ أعتقد أن هذه هي البلاهة بعينها. هل وجب علي أن أظل أكرر على الدوام: (لست محتقراً للنساء .. لست معادياً للسامية).

من أين ظهر هذا الاحتقار للنساء؟

دعيني أوضح هذا بالطريقة الآتية: (أقبل النساء بطريقة جدية للغاية، أكثر مما يفعل المخرجون الآخرون. بالنسبة لي، فهن لسن مخلوقين من أجل أن يثيروا شهوات الرجال على الدوام. لا ... هن ليس لديهن هذه الوظيفة فقط. أحتقر مثل هذا السلوك في السينما، ولهذا أظهر النساء في أفلامي كيف أنهن مضطرات لمجاملة آليات الاحتقار حتى يتفادين هذه الوظيفة.

□ وكيف تستوي الأمور في حياتك الشخصية؟

□□ علاقتي بالنساء والرجال متساوية. ولكن عندما تتحول الاحتياجات هذه إلى عنف، فعندئذ ردات فعلي تصبح سلبية وعدوانية. أستمر

في اختبار المشاعر الودية التي أكون مهيأ لها نحو انغريد كافن – المرأة التي كنت متزوجاً بها في يوم ما.

☐ كنت غيوراً للغاية؟

☐☐ ومازلت.

☐ في هذه الأيام هل توجد لديك علاقة سعيدة مع أحد ما؟

☐☐ لا... ليس لدي. منذ ثلاث سنوات ونصف عشت مع أرفين ماير، وكانت علاقة صعبة بشكل استثنائي. لأن أهم علاقة عشتها كانت مع انغريد، فبعد أن افترقنا أضحى صعباً علي أن أمر بعلاقات أخرى. هكذا يوجد البعض الذي كان متواجداً على الدوام... هل تفهمينني؟ هذا شيء لا نقوم به بحكم ميكانيكية العادة. العلاقة مع أمي أيضاً كانت معقدة للغاية، وعندما قبلتها كأم كانت قد أصبحت مريضة جداً. ومن جهة فإن هذا يستثير إحساساً قوياً، ومن جهة أخرى – الذنب، فأنا كنت أنانياً، ربما لأنه لم تكن هناك شخصية قوية تجبرني على الإحساس بأنني هامشي، ما يجعلني أقول إنه في ذروة أنانيتي بدأت أعاني آلامها كما لو أنها ذنبي أنا الذي كان سبباً في الشعور باضطهاد أقوى. هكذا استطعت أن أعايش عقدة الذنب، بقدر ما كانت كل تخيلاتي مضحكة... بهذه الطريقة فقط. ومن المؤكد أننا لم نكن نستطيع الخروج من هذه التعقيدات. هكذا يجدر بي القول إن العلاقات التي أحصيتها ثلاث: أما الرابعة من علاقاتي السعيدة أو غير السعيدة فقد كانت مع ميخائيل بالهاوس.

☐ المصور؟

☐☐ نعم... فأن تكون مخرجاً فأنت بحاجة دوماً لمصور. هكذا تتعمق المسألة، فتؤثر الحياة المستقلة على الحياة الأخرى، وقد توصلت إلى هذه القناعة بعد عمل مشترك طويل. لقد وعيت تماماً كم هو المصور ضروري بالنسبة لي.

□ ولكن هل أنت مهيأ لهكذا علاقات مع الآخرين؟

□□ من ناحية التفحص العقلي.. لا.. ولكن أنا على قناعة أن الحالات التجريبية مثل التشاؤم والألم العميق يمكن أن يقودا إلى سذاجة كبرى في المعايشة.

□ يتردد صدى كلامك سلباً. هل يوجد لديك عموماً ما هو ايجابي؟

□□ لا...لا... أجد أن الاكتفاء المجتمعي الذي أعيش وسطه ليس مهيأ ليمدني بالسعادة أو الحرية، بل بالمزيد من الاضطهاد فقط. والخوف وما يسمونه سعادة لا يتجاوز أن يكون تلفيقاً في المجتمع المهدد بالعنف.

□ من أين القوة لتواصل عملك إذن؟

□□ من اليوتوبيا. من عذاباتها، التي إن اختفت فسأشعر مع اختفائها بأنني لم أعد مهيأ لشيء في الواقع، ولهذا يتملكني إحساس قوي إنني سأقتل في ألمانيا بوصفي شخصية إبداعية، ولكن أرجوا ألا تجدي في كلامي أي نوع من الارتياب، فلو حدث يوماً وقويت مخاوفي من تحطيم اليوتوبيات الشخصية، فإن هذا سيكون نهايتي، وليس نهاية عملي فقط.

□ نهاية حياتك أيضاً؟

□□ نعم.. بالتأكيد، فما من سبب للاستمرار عندما تضيع أهدافك منك.

□ ولكنك أيضاً أن تحقق شيئاً من فرضيات هذه اليوتوبيا في حياتك؟

□□ بالطبع وأول شيء سأقوم به يكمن في العلاقات الإنسانية نفسها. وفي العمل والعمل المشترك، فهناك نبلغ بعض اللحظات العظيمة من السعادة، ليس أنا فقط، بل والطاقم كله.

□ هل يمكنك أن تغرم بجنون، وأن تسافر إلى مكان ما وألا تعمل إطلاقاً؟!

□□ غريب... ذلك إن هذا ما يحدث معي بالضبط، وعما إذا كنت أغرم بجنون، فهذا يرتبط بشغف غير معقول في العمل نفسه، فانا أريد أن أعمل بالضبط مع الإنسان الذي أغرمت به.

□ في هذه الأثناء تعمل على مشروعك " برلين الكسندر بلاتز " .. إلى أين وصلت فيه؟

□□ مشروع معقد: مسلسل تلفزيوني مصغر باستمرارية ثلاثة عشر ساعة ونصف. وفيلم روائي بممثلين آخرين. تجربة صعبة أن تتم أفلمة ذات الرواية بطريقتين مختلفتين؟!

□ من الواضح أن المشروع مهم بالنسبة لك... فمن أجله رفضت أن تذهب إلى أمريكا؟

□□ في الكثير من الأفلام التي عملتها حتى الآن ثمة اقتباسات من رواية دوبلين. تهمني شخصية فرانز بيبركوبف، بقدر النظرة القائلة بأن الناس، والفضل لعدم أهليتهم هي التي أصبحت جوهر تربيتهم. في الرواية يدور الموضوع الرئيس حول إحباط الناس الذين لا يجرؤون على الاعتراف برغباتهم التي تسبب لهم الجروح في أرواحهم وتمنعهم من العيش ببساطة.

□ هل يوجد في الفيلم، أو في المسلسل التلفزيوني أماكن تختلف عن الرواية... أم أنك التزمت بحذافير الكتاب ؟

□□ كل شيء يختلف بالطبع عن المسلسل التلفزيوني. ثمة محاولة لـــ " حشر " المتفرجين، فالفيلم يوظف الرواية بطريقة مختلفة. يمكن القول إنني التزمت بالرواية، وبنفس الوقت يمكنني الجزم بأنني قمت بتعديلات ملحوظة.

□ لماذا؟

□□ هذه من اهتمامات النساء في نهاية المطاف. دوبلين منح النساء تلك الوحدة الخصوصية التي تصم الرجال عادة. لقد حاولت في هذا الإطار أن أقدم النساء كشخصيات متساوية، وهذا تغيير ملحوظ بالمقارنة مع رواية دوبلين. عنده، كما في عرف رواية القرن الثامن عشر، النساء في غالبيتهن يكّن مواضيع يلتفت إليها الرجال بانتباه عندما تكون لديهم الرغبة باستخدامهن. بحسب رأيي دوبلين نفسه التزم هذا العرف. نعم هنا جرى أكبر تغيير ملحوظ. أضيفي إلى ذلك أنه عند دوبلين توجد الكثير من الحوارات الداخلية التي فرضت علي أن أبحث عن معادلها البصري المسوغ، الذي يمكن أن يقدم للمشاهد نفس الحوار الداخلي الذي صاغه دوبلين أدبياً.

□ هل انتهيت من اختيار الممثلين للفيلم والمسلسل؟

□□ نعم.. الأبطال الأساسيون أصبحوا جاهزين تقريباً. في المسلسل التلفزيوني سوف يؤدي كلاوز لوفيتش دور فرانز بيبركوبف، ايفا ماتيز سوف تؤدي دور ميتزري، وأنا سوف أؤدي دور راينهولد، اندريا فريول سوف تؤدي دور ايفا، فرانز بوهريزر – الكاتب والممثل النمساوي سوف يؤدي دور ميك. هذه هي الأدوار الرئيسة باعتقادي. في الفيلم جيرار ديبارديو سوف يؤدي دورفرانز بيبركوبف، كلاوز لوفيتش سوف يؤدي دور راينهولد، وايزابيل ادجاني ستكون ميتزري، جان مورد سوف تؤدي دور ايفا، وسيكون شارل ازنافور – ميك.

□ هل سيدور الحديث في الفيلم باللهجة البرلينية؟

□□ لا...أبداً. كثيراً ما يعن على بالي أن اخترع لغة اصطناعية تكون خاصة بكل ممثل على حدة. وهذه لن تكون لهجة برلينية. وعموماً يجب أن تحمل صفات خاصة بالفيلم.

□ هل ثمة أسباب أخرى تؤلف ما يمكن أن نسميه " طوافاً محلياً " سوف تصوره في الكسندر بلاتز؟

□□ أنا أعتقد أنه حتى لدوبلين الكسندر بلاتز ليس هو الأهم. أنا أرى إن الأساس يكمن في الأمكنة التي يقصدها الأبطال من أجل الاختباء في ملجأ. هذه الملاجئ تروي أشياء أكثر عن العالم الخارجي، عن المخاوف والأخطار التي يحملها هذا العالم بداخله. أنا على قناعة أنه إذا ما كان يجب تحليل هذه المخاوف، فإنه يجب أولاً التدقيق بالأماكن التي يجد الناس فيها الأمان والطمأنينة. كيف انبنت هذه الأماكن بوصفها الخط الجديد في الحياة...هل تفهمينني؟!

□ ما الذي ستكون عليه وظيفة هذه اللغة الاصطناعية التي لم يجيء عليها أحد من قبل؟!

□□ أعتقد أنه مخيف جداً أن يتم الحديث عن السينما بهذه الطريقة، كما لو أن هذا يحدث في الحياة الحقيقية. إنه ينال من مكانة الفيلم. ولا أعرف كيف أوضح ذلك. كل شيء يخفت ويفقد المشاهد قدرته على الانتباه، فقط لأن المشاهد لا يستطيع أن يتكلم بهذه اللغة.

□ كيف تشعر في باريس فيما لو قارنتها بميونيخ؟

□□ أفضل بكثير، ففي باريس يوجد الكثير من الإمكانات لتعيشي حياتك، مع حرية ألا يصلح أي شيء منها. لا يجب أن يملأ المرء رأسه بأشياء، كما في ميونيخ، يمكن عملها بسرور، وبأشياء لا يستطيع المرء أن يقوم بها في الواقع.

□ مثل...

□□ الثقافة.. الشخصية.. الجنسية... وأشياء كثيرة مختلفة...

□ لا تستطيع أن تتخيل نفسك في ريف ... قرية؟

□□ لا...

□ ما هي علاقتك بالطبيعة....فيما لو كان لك علاقة بها؟

□□ لا أعتقد أن الطبيعة مؤنسة أكثر من البشر...

□ هل هي قاسية إلى هذا الحد؟

□□ نعم..

□ هل يوجد لديك حلم يتكرر بشكل دائم؟

□□ نعم... ثمة حلم أنهي فيه جريمة قتل. أحياناً أعرف من أقتل. وأحياناً أقتل من دون أن أعرف. ومرة لا أعرف ما إذا كنت أنا القاتل، ولكنني أعيش باحتقار وأهرب من مطاردين...

□ هل تشعر في نفس الوقت بأنهم يطاردونك.. كما لو أن ثمة عقد ذنب تلاحقك أيضاً؟

□□ هذا سؤال أفكر به كثيراً. لا أعتقد أن المطاردة هي الأهم في هذا الحلم – كما لو أن الأكثر أهمية هو التصور الذي يعطيني الإحساس بالذنب. نعم هذا أكثر أهمية من المطاردة نفسها التي لا أعتبرها ممتعة، وعلى الأغلب هي تحضر في الحلم حتى أستطيع أن أشعر بالذنب بحسية أكبر.

□ متى تشعر بأنك فرح؟

□□ دوماً... الآن على سبيل المثال أنا فرح للغاية.

□ لا يبدو عليك ذلك...

□□ ليس ضرورياً. فالفرح الذي يظهر من خلال علامات معروفة عادة ما يكون كاذباً. أنا أفرح بطريقتي الخاصة، ولا أستطيع أن أخضع نفسي لتعبيرات خارجية من أجل إعطاء هيئة شخص فرح.

□ لا يجب أن تقوم بذلك...

□□ ربما لا أستطيع، لأنني لا أريد. أنا أريد أن ألعب حياتي بطريقتي. هل تفهمين ما الذي أريد أن أقوله؟ لا أريد أن أظهر فرحي حتى لا يقول الناس من حولي : انظروا إنه يتخبط، أو أي شيء من هذا القبيل. أتفهمينني؟

□ لا...!!

□□ أنا لا أظهر مشاعري.وعلى العموم أنا أتقبل العالم بالطريقة التي أعمل فيها فيلماً سينمائياً أو تلفزيونياً، أو كما في المسرح حيث تؤطر فكرة أن الآخرين يفهموا ما الذي يحدث عند الإنسان.

□ وهذا يبدو بالنسبة إليك بسيط وساذج للغاية... هل هو هكذا بالفعل؟

□□ ليس بسيطاً، ولا ساذجاً، لكنه يتطلب جهداً.

□ هل يعني هذا إن مشاعر الآخرين لا تهمك؟

□□ لا... أقبل فرح الآخرين بطريقتي الخاصة.

□ ألم تسمع من الآخرين عن إن واقعهم لا يجبرهم على البوح بمشاعرهم، لأنهم يخشون التصنع في العلاقات؟

□□ أعتقد أنه على العكس تماماً. عندما يعلن أحدهم أثناء تناول الطعام إن اللحم شهي، أو إن مربى البندورة مدهش، عندئذ أعتقد أن ثمة الكثير من الأسباب الغامضة التي تحرضه على قول ذلك. وكذلك الحال لمن يدعو لأن نخرج في نزهة، وهو يردد على الدوام كم هو جميل أن نتنزه معاً، وأن نشاهد الغروب. عندئذ أقول لا... شكراً... أنا أصل إلى هنا فقط. لاأستطيع أن أحتمل بشراً يتكلمون دون انقطاع من دون أن يكونوا متأكدين ما إذا كانوا يشعرون في الواقع بأنهم لا يريحوا ولا يستريحوا. لقد شاهدت فيلماً رائعاً منذ زمن طويل، وهو أثر فيي بقوة- " السعادة " لأنس فاردا. ففيه يظهر الناس الذين يشعرون بالسعادة على الدوام.

رجل وامرأته وطفليهما يجدون الأشياء من حولهم جميلة للغاية. وبعد أن تنتحر المرأة – نعم، نرى الرجل يجد واحدة أخرى، وهكذا يستمر كل شيء بنفس الطريقة. أنا أصبح عكر المزاج عندما تستخدم المشاعر بهذه الطريقة.

□ ألا تخشى من أن تصبح ساذجاً؟

□□ لا... لا يمكنني أن أقول ذلك.. لا.

□ هل يمكن على سبيل المثال أن تقول: " أحبك "؟

□□ نعم بوسعي أن أقولها. نعم تهل لحظة لا يمكن للأشياء أن تستمر من دون أن نقولها. في ذات الوقت اعتدت أن أقول كم هو غبي هذا التعبير. من البداية قلت: " أحبك " ولكنني تعاطيت ساخراً مع كل هذا. ولكن مع مرور الوقت اعتدت على ذلك، وطالما إن الأمور وصلت إلى الحد الذي أقولها فيه، فإنني أقولها، ولكن ذلك لا يعني إنني لا أضبط نفسي.

□ أنت تستخدم على الدوام مشاهد حب؟

□□ نعم أنا أستخدم كل شيء عشته في حياتي. ومن جهة أخرى كنت أعطي لأبطالي حرية التعبير عن مشاعرهم أكثر مما أسمح به لنفسي.

□ بعد هذا من خلال أبطالك؟

□□ مع أبطالي...

□ من خلالهم ومعهم؟

□□ نعم... إذا شاهدت أول عشرة أفلام لي سوف تلاحظين إن هؤلاء الأبطال لديهم في الواقع إمكانية الاستجابة المباشرة على نحو غير معقول. وهم في البداية يكونون صامتين زيادة عن اللزوم. وفجأة... نعم، في أول عشرة أفلام سوف تتردد جملة " أو... هراء " خمسين مرة على الأقل، وهذا

لأن البطل هو الوحيد الذي يمكنه أن يقول هذه الجملة، وهي يمكنها أن تقول الرعب والتعبد. ولكن في هذه الأيام لا أسمح بشيء مماثل.

□ ما هي علاقتك بالجنس؟

□□ هم م...م م م. السؤال عمومي للغاية.

□ الجنس يلعب دوراً هاماً في أفلامك. هل يمكن أن تقدم نفسك راهباً في صومعة جبلية؟

□□ ليس بوسعي أن أفعل ذلك. عندما أعمل، فانا أتقن عملي بوصفه مسألة جنسية ممتعة لي، أكثر بكثير مما توفره لي علاقتي بشخص آخر. لست راهباً قي صومعة جبلية، ولكن لدي اتصالات جنسية أثناء عملي.

□ العمل والحب عندك في حالة تناقض أم إنهما يكملان بعضهما؟

□□ هذا لا يحصل معي بناء على وصفة مسبقة. فأنا لا ألقي بنفسي في يوم للعمل، وفي اليوم التالي للكتابة. عشت بضعة أسابيع، وخلال هذا الوقت ولدت أشياء كثيرة في رأسي. كل شيء أصبح ملموساً. وعندئذ الاتصال الجنسي يصبح جزءاً من العملية برمتها. وهذا يضغط علي لأمضي قدماً.

□ هل أنت مهيأ لأن تستسلم كلية أمام أحد ما؟

□□ لقد عشت علاقة أردت أن أذهب فيها إلى النهاية. لقد حدث هذا مرة وأعتقد إنها لن تتكرر ثانية.

□ هل أنت واثق من هذا؟

□□ تمام الثقة.

□ هل هذا احتراز؟

□□ نعم... لقد تعلمت من هذه العلاقة ألا أسمح لنفسي بالوصول ثانية إلى هناك.

□ ما الذي يمكن أن تقوله عن التكافؤ في العلاقة بين شخصيتين قويتين؟

□□ أرغب بها... طبعاً. ولكن عملياً... الإنسان يمكنه أن يأمل ... دعينا نقول ذلك.

□ من الناحية النظرية بوسعك أن تعيش وحيداً؟

□□ تسألينني لماذا أرفض العلاقات. دوماً هناك أسباب أكون بحاجة إليها... للأسف.

□ للأسف..

□□ نعم للأسف. لقد وصلت إلى مرحلة من نضجي كنت سأفرح فيها لو استطعت أن أعيش من دون علاقات دائمة. على الأغلب كنت سأظل تعيساً. ولكن إلى أي مدى سوف أنجح في هذا، فإن هذا سؤال مختلف.

□ ماذا تفعل عدا أن تعمل... تمارس الحب، تشرب، تدخن؟!

□□ لا... ما أقوم به يجب أن يقدم لي السعادة. حتى الضغط الذي أجد نفسي به من حين لآخر لا يعني لي توتراً.

□ ولكن عندما تكوّن حياتك بهذه الطريقة... ألا تبدو أن هذه إهانة من نوع ما..؟!

□□ نعم...نعم... لأن الأشياء تداخلت قليلاً. وهذا لأنني أستطيع أن أحظى باستثارة أنني في هذه اللحظة أخضع لضغط أقل. لكن أنا لا أستطيع أن أعمل من أجل الدَرج. لا، هذا لا أستطيع أن أقوم به. عندما أكتب أو أقدم شيئاً للمسرح، أو أصور فيلماً تصبح مسألة الاحتراز من المدد الزمنية مسألة عادية.

□ هل يعني هذا إن الكتابة لم تخطفك درجة أنه لا تشعر باقتراب المدة الزمنية المقررة لإنهاء العمل؟

□□ لا.. أنا استثنائي. ولكن لست متأكداً من أن عملي هذا سوف يرى النور...

□ مثل " ليست سيلر "

□□ ليس هذا. لكن أنا لا أستطيع أن أكتب لنفسي، وليس مهماً لي أن أعمله.

□ كيف يمكن أن تصف نفسك... ما هي نقاط ضعفك؟

□□ من الصعب أن أجيب عن هذا السؤال. كما أعيش وكما أرى الأشياء، فإنني لا أكشف في نفسي أي نقاط ضعف. لقد بنيت حياتي بطريقة لاتترك نقاط ضعف، وهذا لا يعني أنه ليس لدي نظرة موضوعية. أنا أعيش حياتي بحسب تصوراتي عن العدالة. وأعرف أن هذا نوع من الامتيازات التي قد تكون ضعفاً. كان يمكنني أن أجيب على سؤالك بالطريقة التالية: لن يكون لدي نقاط ضعف، طالما أستمر بعملي فوق الأشياء التي أعتبرها خطأ. هذه يمكنها أن ترتد إلى نقاط ضعف في اللحظة التي أسمح بها بأن تتأكد وأن تفرمل في وضعية معينة.

□ غالباً ما تفوح رائحة الموت في أفلامك... وأنت قلت مرة إنه يوجد أوضاع تكون فيها فكرة الانتحار مسالة واردة. كيف تتعاطى مع الموت الآن؟

□□ الحياة تصبح مناسبة ومغرية لاستخدامها من اللحظة التي تبدأ فيها بتقبل الموت كجزء من الوجود. وعندما تظل مسألة قبول الموت تحسب بأنها تابو بحد ذاتها، فعندئذ تبطل الحياة أن تكون مثيرة. ثمة في حياتي مرحلة مهمة مر بها جسدي عندما ظهرت لي الآلام الشديدة من ناحية القلب، وهي كانت قوية حتى إنني لم أستطع أن ألتقط أنفاسي، وخيل إلي إنني سأموت. عندئذ في تلك اللحظة بدت حياتي أكثر إمتاعـــاً، كما لاحظت فإن هذا لا يحدث دائمـــاً.

يومها قلت لنفسي: جيد ... الآن سوف أبتلع كل الأدوية الموجودة بحوزتي. بعد ذلك قام الطبيب بمعاينتي وأعلن أنني معافى وإن الشيطان قد تركني بسلام. لقد استمر كل شيء مدة ثلاثة أيام. والحق أن الجسد الإنساني مسألة مرعبة.

□ كما لو أنك لا تطيق جسدك؟

□□ عندي علاقة هيام به إلى حد ما. وعموماً يعجبني كل شيء يكون بوسع جسدي أن يقوم به. نعم – ولكن من جهة أخرى لا يمكنه أن يفوت حماقاته ولو لثانية واحدة. وروحي مثله أيضاً، ومن المؤكد أنه لو كان لدي جسد آخر، فإن الأمر سيكون مختلفاً.

□ هل رغبت بأن تكون إنساناً آخر... أم أنك مرتاح للحالة التي يمثلها شخصك؟

□□ لا...لا... ربما في زمن ما، عندما كنت في الرابعة عشرة. ولكن الآن لا. أنا مسرور لحالي. حقاً أشعر بالبلاهة وبالتوحد مع نفسي.

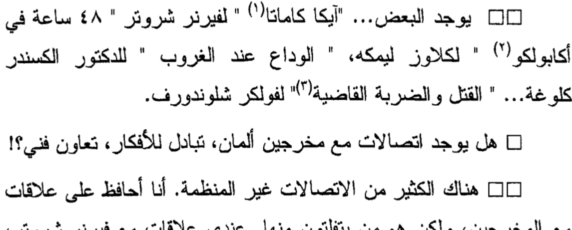
□ بالتأكيد هناك أفلام عملها آخرون، وأحببت أن تكون أنت من عملها؟!

□□ ربما أردت أن أعمل " أماركورد " لفيلليني، و " غروب الآلهة " لفيسكونتي، وخمس أو ست أفلام عملها دوغلاس سرك (الشيطان ربما)، وبريسون... عشرين أو ثلاثين فيلماً أمريكياً... ربما ليس بوسعي أن أحققها، ولكن على أية حال أنا لا أركن الآن إلى مثل هذا الموضوع.

□ لم تذكر مخرجين ألمان؟

□□ ليس صحيحاً. دوغلاس سرك الماني.

□ أقصد من الشباب.



□□ يوجد البعض... "آيكا كاماتا[1] " لفيرنر شروتر " ٤٨ ساعة في أكابولكو[2] " لكلاوز ليمكه، " الوداع عند الغروب " للدكتور الكسندر كلوغة... " القتل والضربة القاضية[3]" لفولكر شلوندورف.

□ هل يوجد اتصالات مع مخرجين ألمان، تبادل للأفكار، تعاون فني؟!

□□ هناك الكثير من الاتصالات غير المنظمة. أنا أحافظ على علاقات مع المخرجين، ولكن هم من يتفلتون منها. عندي علاقات مع فيرنر شروتر، ودانييل شميد، فالتر بوكماير.وعندي اتصالات مع مخرجين مثل وولف ميهة، اوفي براندير، هارك بوم. وبطريقة معقدة مع فيم فندرز، وفيرنر هيرتزوغ. وأحس أيضاً بتواشج صداقي عميق مع (الدكتور الصغير) الكسندر كلوغة.

□ ما هو تأثير السينما على المجتمع... هل يمكن للمخرج أن يستثير بعض التغيرات؟

□□ يمكن للمخرج أن يصل إلى أشياء كثيرة. أن يلاحظ، وأن يروي القصص من أجل أن يستمتع المشاهد، ولكن من دون أن يستغبيه. يمكن له أن يوضح بعض الأشياء، وأن يقدم له البهجة والسرور، وأن يبدد مخاوفه. السينما يمكنها أن توحي للمشاهد بالشجاعة من أجل أن يستمر في توضيح صورة العالم الذي يقف قبالته حتى يستطيع أن يعبر عنه.

---

(١) كوميديا من العام ١٩٦٩ .

(٢) فيلم بوليسي من العام ١٩٦٧ يروي قصة عضو في عصابة يخدع رئيسه ويستولي على بعض الوثائق المهمة.

(٣) الفيلم الثاني لشلوندروف من العام ١٩٦٧. امرأة تقتل صديقها السابق وتصبح عشيقة لشخصين مجهولين يساعدانها على إخفاء الجثة.

□ لو أردت أن تجري حواراً مع نفسك... ما هي الأسئلة التي يمكن أن تسألها في مثل هذه الحالة؟

□□ لا أعرف... ليس لدي سؤال محدد. في نهاية المطاف أنت من يقوم بإجراء هذا الحوار.

أن تلتفت نحو الشيء
الذي تعايشه

❖ **حوار مع دوغلاس سرك، وراينر فاسبيندر أجراه أرنست بوركل.**

□ سيد فاسبيندر ... من مميزات أفلامك أنك تضع شخصك دائماً في المركز...

فاسبيندر: لطالما فعلت هذا. ولو جرى التدقيق جيداً، فإن الأمر نفسه سيكتشف عند اولئك الذين يطلق عليهم المخرجين الهوليوديين الكبار. عندما تشاهد أفلامهم سوف تكتشف أنها لا تصنع إلا من هذا المخرج أو ذاك. نحن ليس لدينا منظومة الاستوديوات، ولهذا لا يمكننا أن نظهر أنفسنا بحرية أكبر، وهو ما يجعل أفلامنا شخصية أكثر. ولكن حتى عند المنظومة الهووليودية يمكن القراءة بين السطور، ومعرفة أن هذا الفيلم هو لدوغلاس سرك، والآخر لراؤول وولش. هذا بالرغم من أن الاستوديوات تعمل على تصوير الممثلين الذين ليس لديهم أي رغبة بالعمل، فإنها تكشف عن النظرة الشخصية نحو العالم في نفس الوقت.

□ هل يعكس لك هذا جوهر السينما؟

فاسبيندر: أقول إن هذا الذي عايشته ومن ثم رويته، كان يجب أن يكون مفيداً لأناس آخرين، وإذا ما كانت طريقتي بتقبل العالم مختلفة عن تلك التي تخص أناساً آخرين، فإنه في نهاية المطاف يدور الحديث عن نفس

المعارف. ولهذا أعتقد أن السيرة الذاتية تطال أناساً كثيرين، أكثر بكثير مما لو حاولت أن أخوض بها كما لو أنها تصلح للجميع. ولكن حتى في تلك (الجهة من السينما)، والتي كان هو (دوغلاس سرك) يملك فيها مكاناً كافياً من أجل نظرة شخصية وإمكانية أكبر لظهور شامل للإبداع الذاتي. مشهد دوغلاس هو مشهد دوغلاس بالرغم من الصناعة وشروطها. وإذا ما كانت أفلامنا أقل ذاتية، فلأنه لم يسمح لنا أن نعملها إلا بهذه الطريقة، أقله حتى هذه اللحظة. لكن الأشياء بوسعها دائماً أن تتبدل إذ يمكن أن يحدث هكذا، أن أنسجم مع منظومة أخرى. ولكن هذه التي تتسلط الآن يظل الشيء الشخصي فيها مسألة مستبعدة. وأنا لأول مرة أحسست به كان عند سرك، فهو بوسعه أن يقتاد إلى العلن شيئاً شخصياً حتى بالرغم من شروط العمل في هذه المنظومة حيث كل شيء يدور من حول المال.

سرك: راينر يصوب تماماً في المنتصف. المهم للمخرج هو أن يقدم واقعه الخاص. راينر أيضاً لديه ملامح لا تنسى.

فاسبيندر: من الصعب على أحد أن يتجاوز ملمحي. هناك أناس يحاولون عمل أشياء بسيطة للغاية، فتجد أن شيئاً ما قد أعجبهم، مما يدفعهم للانزلاق شكلياً ويتبنونه من دون أن يحاولوا الشغل عليه. نفس الخطر الذي أحدسه الآن مررت به في فيلم " تاجر الأزمنة الأربع "، والذي صورته بعد أن أنهيت مشاهدة أفلاك سرك. كنت في واقع الأمر أستنسخ "كل شيء تسمح به رايا "[1] وقد حاولت أن أعمل محاكاة لإبداعاته، ولكنني فهمت من بعد

---

(١) واحد من الكلاسيكيات الدرامية لدوغلاس سرك صور عام ١٩٦٥، مع جين وايمان، وروك هدسون. أرملة تسمح لمزارع بأن يبادلها الحب، وهذا يدفع إلى استفزاز أطفالها وأصدقائها والمجتمع ككل.

"الخوف ينهش الروح" أنه لا يجب أن أكرر شيئاً لمجرد انه بدا لي رائعاً، بل أن أحاول أن أستخدم خبرتي من مشاهدة الأفلام الأجنبية حتى أقوم أنا برواية فيلمي. ولهذا فإن المشهد الذي يظهر فيه التلفزيون في فيلم " الخوف ينهش الروح " هو محاكاة لمشهد في " كل شيء تسمح به رايا " عندما يحصل الأطفال في عيد الميلاد على جهاز تلفزيون. عندي يدور كل شيء في عالم جاف وفظ، ونفس القصة عند سرك تتطور في مدينة أميركية صغيرة حيث العلاقات واضحة منذ عقود، وكل شيء يتوظف فيها بشكل جيد، وفي الحالة هذه تكمن عنده على خلفية رؤيته للواقع الفظ والخشن أكثر مما هو عندي. هذه تفاصيل لا يجوز تكرارها، بل إبداعات يجب أن يعاد التفكير فيها.

سرك: راينر... أنت محق تماماً، لقد شاهدت " الخوف ينهش الروح " برفقة زوجتي، وفكرنا أن هذا واحد من أروع الأفلام التي تستحضر ملمحك الذي لا يستعاد. زوجتي التي تعرف أفلامي أكثر مني لم تشعر للحظة أنه في هذا الفيلم توجد علاقة ما مع " كل شيء تسمح به رايا ".

فاسبيندر: طريقتي في عمل الأفلام مختلفة بالطبع، هو (سرك) يقبع داخل المنظومة التي تمده بزمن محدد من أجل أن يعمل الأفلام، فيما أنا من خلال أفلامي أتوجه نحو الشيء الذي عايشته وأحسست به، ولكن هذا لا يعني أنه يوجد بيننا اختلاف كبير. ربما يكمن الاختلاف في أنني سأعمل مئة فيلم، فيما عمل هو تسعة وثلاثين فيلماً فقط. ببساطة أنا أكثر مباشرة وتطرفاً وأبدي رد فعل بسرعة أكبر نحو الواقع أكثر منه. لهذا أرى أن تقديسه واجب، فبالرغم من ضغط المنظومة الأميركية للاستوديوات وقد اشتهرت بصلابتها استطاع هو أن يبني عالمه الخاص فيها، وليسوا كثيرين أولئك الذين قاموا بهذا الفعل. فقد غرق البعض وهم يتبادلون الأفلام، وهم ضحوا بأرواحهم من

أجل بلوغ النجاح المطلوب. بالطبع ليس سيئاً أن تتبع نفسك، فهذا يحدث دائماً، ولكن أن تتبع الروح، هذا الشيء الداخلي، حيث تكون أعواد المشاعر - هكذا عمل الكثيرون، درجة أنني أحس بفرح غامر لا حدود له عندما ألتقي باولئك الذين تماسكوا واقترحوا علينا الأفلام من أميركا، والتي مكنتنا من أن نتعرف على الحياة فيها. ولهذا أتساءل على الدوام عن ماهية الأفكار التي تتملكهم، وما هي النماذج التفكيرية المطروحة، الطرق، والأشكال التي يعرضون فيها الأفلام. نعم نحو هؤلاء المخرجين لابد من إضافة دوغلاس سرك أيضاً.. الذي أحس الأقرب إلى نفسي (ربما) لأنه ألماني. وعدا ذلك فقد ظهر مختلفاً عن انطباعي عن كل المخرجين الهوليوديين، وقد ظهر كما أردت له أن يظهر. أردت الإنسان الذي يصنع سينما في هووليود أن يتوقف عن مطالعة كوميديات ميكي ماوس، وأن يتوقف عن مضغ العلكة من دون انقطاع، وأن يكون بوسعي أن أتحدث إليه عن آرنولد برونن[٢] وبريخت على سبيل المثال. سرك تصالح مع الوضع، وأشبع المنظومة التي تستخدمه، وبالرغم من هذا عمل أفلاماً ذاتية. وأنا بعد أن صورت عشرة أفلام ذاتية جاءت اللحظة التي قلت فيها لنفسي إنه يجب أن أجد إمكانية عمل أفلام للجمهور أيضاً. نعم لقد التقيت بأفلامه، وهذا كان مهماً جداً بالنسبة لي. لا.. هذه لم تكن علاقة أب بابنه. كانت شيئاً مختلفاً بالطبع، لأن علاقة الأب - الابن عادة تعني "الصراع والتناقض" بينما في حالتي اكتشفت إنساناً يعمل على فنه بهذه الطريقة التي تركت أيما أثر عليَّ أنا، وقد أوضح لي في نفس الوقت ما الذي يجب أن أغيره في نفسي. وبعد أن عملنا معاً في فيلم " بربن

---

(٢) آرنولد برونن (١٨٩٥ - ١٩٥٩) مؤلف درامي ألماني وباحث في علم الجمال.

ستريت بلوز"[٣] واكتشفنا كم أن هذا شيئاً رائعاً، لكن الوقت كان قصيراً، والفيلم قصير جداً، أو لنقل أن فيلماً واحداً لم يكن ليكفينا البتة. أعتقد أنه استعلم عني أشياء كثيرة من أفلامي، كما استعلمت أنا عنه أشياء أكثر من أفلامه.

سرك: الفارق يكمن في أن فاسبيندر قد استمر بتصوير الأفلام، وأنا قد توقفت. قبل أن أتعرف إليه (فاسبيندر)، كنت أشعر بالاختناق، ولكن عندما رأيته، بدأت ألحظ بتلك العين الداخلية أن مخرجاً واحداً فقط يمكنه أن يمتلك شخصية بهذا السمو والعظمة.

□ سيد فاسبيندر هل بوسعك التفكير إنه يمكن أن يحين الوقت الذي تتوقف فيه أيضاً عن تصوير الأفلام ؟!

فاسبيندر: مازلت لا أعرف ذلك، اليوم أعتقد أنه حتى نهاية حياتي سوف أظل أصور الأفلام، ولكن ربما تتوضع الأشياء بشكل مختلف. ومع ذلك لا أستطيع أن أتصور تلك اللحظة الغبية التي يمكن أن أتوقف فيها عن صناعة الأفلام. نعم لقد بدأت بعمل الأفلام، وباعتقادي أن الأشياء بدأت عندي هكذا، أي عندما قبلت السينما بوصفها مسألة روحانية بحتة. أنا ملزم بمحاولة خلق فضاء أستطيع من خلاله أن أدافع عن نفسي، كي أبقى مستقلاً، وألا يكون هناك سبب لأخضع. ما هو الفن؟ أنا أريد أن أعمل بطريقتي، وأن أجعل من جمهوري أكثر حساسية بعلاقته مع الحياة والعالم. هذه قضية يهضمها المبدع نفسه ثم بعد ذلك يلقي بها إلى الجمهور، ولا شيء أكثر من ذلك.

---

(٣) فيلم قصير من العام ١٩٧٨ لتينسي وليامز، ويؤدي فيه فاسبيندر دور المؤلف، الفيلم الأخير لسرك، وقد أنتجته مدرسة ميونيخ السينمائية، وصور بالتعاون مع طلاب هانز شيونخر وتيمان تاوبي.

سرك: عندما ناقشنا دوره في هذا الفيلم القصير قلت له: تصور فجأة ولسبب ما إنه لا يمكنك أن تصور أفلاماً. وبنفس الطريقة، هذا الإنسان، بطلك لم يعد في وضعية تؤهله لأن يكتب. راينر التقط فحوى فكرتي مباشرة وقال - يجب أن أستمر بصناعة الأفلام. أنا أيضاً لا أستطيع أن أتصوره متوقفاً عن صناعة الأفلام، حتى إنه يساورني الإحساس أنه يتواجد الآن على ضفة عمل فني جديد وضخم.

فاسبيندر: عبثاً، ما إذا كنت تكتب في الواقع، أو أنك تعتصر ذلك إلهاماً في خيالك، كما هو حال بطل مسرحية تينسي وليامز التي أؤدي فيها الدور، طالما في نهاية المطاف يظهر الإنسان كل ذلك الحماس، وهو يشعر في تصوراته بأنه نجح في الواقع. توماس مان هو من قال:" أفضل أن أعيش، أكثر من أن أكتب آلاف القصص "، هكذا فإن الإنسان لا يستطيع أن يميز بين ما هو حقيقي وما هو أكثر أهمية. أن أشارك يعني أن أحس بقلق شديد ضاغط. وكان يجب أن تتوفر الإمكانية التي لا يمكن الاشتراك من خلالها مباشرة في الحياة العامة، وأن تقبع في دور الوسيط، طبعاً لا يجب أن نشاهد الأشياء بهذا الحزم - إما أن أعمل أفلاماً، وإما أن أعيش، أو لا أعرف ماذا أيضاً - هذا موقف متطرف للغاية. لماذا لا أستطيع أن أعيش من أجل الآخرين وأعمل أفلاماً؟! تصوير الأفلام بالنسبة لي يتطلب الكثير من الجهود، ولكن هذا لا يحبط العمل. عندما يكون عملك غريباً عنك، يمكن عندئذ أن تظهر القليل من الجهد والقوة وتعيش عشرين سنة أخرى، ولكنها سوف تصبح سنوات حزينة للغاية، لهذا أفضل أن أعمل أفلاماً، وأن أعيش بحيوية أكبر إذا لم يكن بوسعنا أن نسمي هذا اعتدالاً استثنائياً ..؟!!

- آذار ١٩٧٩ -

مايكل كورتيس :
فوضوي في هووليود ؟

❖ أفكار غير منظمة عن فكرة مفارقة وظاهرة للعيان.

ديسمبر ١٩٨٠ أبدأ مداولاتي المتعلقة بالمخرج مايكل كورتيس، وأعماله بعجز معلوماتي كبير، وخاصة بما يتعلق باللحظة الراهنة، هذا العجز الذي أشير إليه يمس وقائع محددة في حياة وعمل هذا المخرج.

مع بدء المداولات بخصوص كورتيس، توصلت إلى قناعة كاملة، أن هذا المخرج أدار ظهره للجميع بطريقة فظيعة. ما أريد قوله أنني لن أتواصل مع أي شيء آخر عدا الأفلام التي تمكنت من مشاهدتها.

طبعاً أعرف أن كورتيس مولود في هنغاريا حيث عمل فيها باسمه الحقيقي كيرتيش حوالي خمسين فيلماً قبل أن يغادر إلى أميركا وقد أصبح فيها مايكل كورتيس، وصور حوالي مائة فيلم معظمها من الدرجة (B).

لا أعرف شيئاً عن أفلامه الهنغارية، أو الأسباب التي أرغمته على مغادرة موطنه والسفر إلى أميركا، كما لا أعرف أية وقائع، أو أية لقاءات صحفية، أو نصوص لكورتيس، أو حتى أية مقالات نقدية مهمة تتعلق بأفلامه. هذا يعني أنه ليس لدي أي معلومات من الدرجة الثانية. ولا حتى من الدرجة الأولى.

في اللحظة الراهنة أفكاري كلها منصبة على خمسة وثلاثين فيلماً تكشف عن خيار واحد بالنسبة لكورتيس. فالسينما تعني له العشق، الرقة،

والحلاوة. يكفي أن تشاهد فيلمه " كازابلانكا " مع انغريد برغمان. وأنا على يقين أن أقلية يعرفون أن هذا الفيلم له. وأولئك الذين يعرفون، أن مايكل كورتيس عمل هكذا تحفة، فعلى الأغلب بمحض المصادفة الخالصة. لكن هكذا مقاربة التي يتوزعها السينمائيون عن قصد أو من دونه خاطئة وغير عادلة – ذلك أن مايكل كورتيس لديه أشياء أفضل، بالرغم من أن الحوار بين الثنائي الألماني العجوز، اللذين يريدان الهجرة إلى الولايات المتحدة، وبسبب من هذا يدرسان اللغة الإنجليزية بحيوية:

" What's the watch ? "

" Sush much ? " – " Ten watch "

أعتبره من أجمل الحوارات في تاريخ السينما على الإطلاق.لكن مايكل كورتيس عمل أشياء أخرى غير " كازابلانكا " مع همفري بوغارت.

الفوضوية عمل مستهجن. هليوغابال الفوضوي الوحيد على عرش الإمبراطورية الرومانية المقدسة أخفق وسط منظومة موظفة بدقة، لا يمكن لأي متسلط فيها أن يتبع رغباته الحقيقية، وبالتأكيد – أن يصبح فوضوياً. فمن جهة يخفي واقع هذا الفعل المفرغ من القوانين في طياته خطرين على الأقل. أولاً: الناس الذين لا يملكون خبرة ومعرفة يبدأون بالانتظام في مجتمع يمكن تخريبه برغبات وأفعال هذا الرجل، وهم يجدونه مريضاً نفسياً. وفي المرتبة الثانية، فإن المنظومة التي يشعرون من خلالها بأنهم لطفاء ويحسنون التصرف توقظ الخوف من رغباتهم الحقيقية. يصبح خيالهم أعجفَ ويتماهى مع أحلامهم عن الحرية مع السلطة، وهكذا هم يؤكدون على جنونهم التراجيدي.. ثم يبدأون بالخجل من أحلامهم.

وأعتقد جازماً أن مايكل كورتيس ناقش الفوضى في الإبداع ووجدها مضحكة للغاية، وبوسعي أن أتشجع وأطرح سؤالاً بجدية كبيرة، عما إذا كان إبداع مايكل كورتيس بمجمله خاضعاً بقليل أو بكثير لمختلف الأذواق، وما إذا كانت قد نوقشت تفاصيله، وما إذا كانت أفلامه للوهلة الأولى لا تقدم لوحة واحدة موحدة للعالم، حيث يشكل كل فيلم على حدة، وكل كادر عنصراً بنائياً متوازناً من خلال النظرة الخصوصية إلى عالم مايكل كورتيس نفسه.

- كانون الأول ١٩٨٠ -

أصور أفلاماً بسبب

الالتزام الشخصي.. وليس لسبب آخر

❖ حوار مع هانز غيونتر بفلاوم حول "برلين الكسندر بلاتز" و"ليلي مارلين" .

□ " زفاف ماريا براون " – " برلين الكسندر بلاتز " – والآن مشروعك " ليلي مارلين " – هذه الأفلام التي يمكن اعتبارها رهن أفعالنا التي ماتزال تلامس الماضي. كيف ولد هذا الاهتمام بعد أفلام راديكالية مثل " عام مع ثلاثة عشر قمراً " و " الجيل الثالث " ؟!

□□ لطالما أبديت اهتماماً بالماضي، وهو على العموم لم يكن جديداً، في ألمانياً لم ننجح بأن نتعلم شيئاً من تاريخنا الألماني الخاص، ونحن – أو أنا – وخاصة جزءاً كبيراً من جيلي أنا، بغض النظر عما إذا كان يطال المشاهدين أو السينمائيين، فإنه لدينا الكثير حتى نجدد كل ما يتعلق بالمعلومات القديمة، وأنا كمخرج لا أستطيع عمل شيء آخر عدا أن أستخدم هذه المعلومة وأحولها إلى قصة وأرويها للمشاهدين. هذا لا يعني شيئاً سوى تجربة عمل الواقع أكثر وضوحاً وفهماً.

□ في السنوات العشر الأخيرة في بلادنا ظهرت مجموعة من الأفلمات الأدبية التي تكرس طريقتين في السلوك: أولاً – عن الماضي كما لو أنه مجرد رمز واحد لكل شيء. وثانياً – أن يقدم الماضي، أو الماضي الجديد

الذي وصلنا عبر الكتب، على ألا يفهم أنه الحاضر، بل بوصفه جذراً له. من الواضح أنه ثمة نموذجين مختلفين هنا للعلاقة بذلك الماضي التليد؟

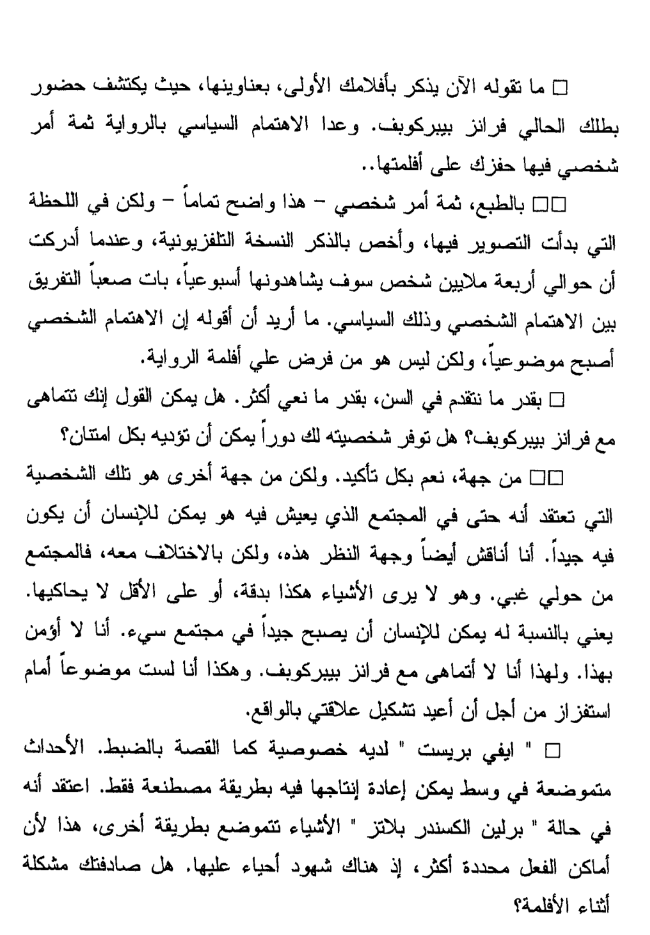
□□ بكل تأكيد. علاقتي بدوبلين هي كالتالي: دوبلين كتب رواية لم يكن يستطيع أن يرى فيها الرايخ الثالث بتلك الأبعاد التي استوى بها. وهو لم يكن لديه، لنقل " تطلعات " مثل الآخرين، ولكن، والفضل يعود للذي كتبه هو عن النماذج السلوكية للإنسان من سنوات العشرينات. كان يمكن الفهم بكل وضوح ما الذي يقبع في عمق الألماني، وأنه في الواقع كان مهيأ لأن يطور ويدعم الاشتراكية القومية. هنا يمكنني القول: اللحظة السياسية المباشرة. بالطبع يمكننا أن نقبل ذلك التوازي بين جمهورية فايمار، وهذه الراهنة. ولكن هذه بالطبع مسألة شرطية.

□ لا يدور الحديث عن توازٍ، بل عن ماضينا نحن.

□□ في المقام الأول يدور الحديث بهذه الطريقة لإظهار كيف أن فكرة الفاشية موجودة لدى الألمان.

□ رواية دوبلين " برلين الكسندر بلاتز " ظهرت للعلن عام ١٩٢٩، ولكنها زودت في الطبعات اللاحقة بملاحظات وتحليلات لمؤلفين يلتقون على تناقض الثنائي (بناء وانهيار – نظام وفوضى) وهذه من مميزات الزمن، ولها تقاطعات قوية مع حداثتنا.

□□ بكل تأكيد. ما أريد أن أقوله إنني تعاطيت مع الرواية بجدية درجة أنها فرضت عليّ أن أوفلمها. وعلى الأغلب كل شيء يحدث هو بسبب ما أصادفه ويولد عندي مخاوف شتى، نعم ثمة سقوط للمخيلة والفردانية، وثمة إمكانيات قد تؤدي إلى تحطيم شيء بوسعه أن يزيد من نمو هذه المخاوف.



□ ما تقوله الآن يذكر بأفلامك الأولى، بعناوينها، حيث يكتشف حضور بطلك الحالي فرانز بيبركوبف. وعدا الاهتمام السياسي بالرواية ثمة أمر شخصي فيها حفزك على أفلمتها..

□□ بالطبع، ثمة أمر شخصي - هذا واضح تماماً - ولكن في اللحظة التي بدأت التصوير فيها، وأخص بالذكر النسخة التلفزيونية، وعندما أدركت أن حوالي أربعة ملايين شخص سوف يشاهدونها أسبوعياً، بات صعباً التفريق بين الاهتمام الشخصي وذلك السياسي. ما أريد أن أقوله إن الاهتمام الشخصي أصبح موضوعياً، ولكن ليس هو من فرض علي أفلمة الرواية.

□ بقدر ما نتقدم في السن، بقدر ما نعي أكثر. هل يمكن القول إنك تتماهى مع فرانز بيبركوبف؟ هل توفر شخصيته لك دوراً يمكن أن تؤديه بكل امتنان؟

□□ من جهة، نعم بكل تأكيد. ولكن من جهة أخرى هو تلك الشخصية التي تعتقد أنه حتى في المجتمع الذي يعيش فيه هو يمكن للإنسان أن يكون فيه جيداً. أنا أناقش أيضاً وجهة النظر هذه، ولكن بالاختلاف معه، فالمجتمع من حولي غبي. وهو لا يرى الأشياء هكذا بدقة، أو على الأقل لا يحاكيها. يعني بالنسبة له يمكن للإنسان أن يصبح جيداً في مجتمع سيء. أنا لا أؤمن بهذا. ولهذا أنا لا أتماهى مع فرانز بيبركوبف. وهكذا أنا لست موضوعاً أمام استفزاز من أجل أن أعيد تشكيل علاقتي بالواقع.

□ " ايفي بريست " لديه خصوصية كما القصة بالضبط. الأحداث متموضعة في وسط يمكن إعادة إنتاجها فيه بطريقة مصطنعة فقط. اعتقد أنه في حالة " برلين الكسندر بلاتز " الأشياء تتموضع بطريقة أخرى، هذا لأن أماكن الفعل محددة أكثر، إذ هناك شهود أحياء عليها. هل صادفتك مشكلة أثناء الأفلمة؟

□□ لا... أنا أتعاطى مع أماكن التصوير هكذا، كما تعاطيت في حالة " ايفي بريست ". لا شيء يمكن أن يستعاد كما كان بالضبط، وعدا ذلك لم يكن لدي رغبة لأعمل شيئاً لا يمكن الوصول إليه إلا بوسائط مالية ضخمة - أو حتى بميزانية أقل - لقد رفضت أن أبني نفس الشوارع التاريخية، وفضلت أن أصور داخلياً. كيف تمكنوا من بناء الحانات، وكيف تابعوا أوضاع سكناهم...الخ. زجيت بنفسي أكثر فأكثر في الداخل. وباعتقادي إنه حتى لو امتلكت مالاً كافياً كي أعيد تشييد الكسندر بلاتز كديكورات تحاكي ما سلف، فإن هذا لن يكون مثيراً بالنسبة لي. والآن لا يهمني كيف يتفادى البعض الكسندر بلاتز. بالنسبة لي ما يزال الموضوع حيوياً للغاية، أن أعرف حالات الإنسان في كورفيور ستاندام.

□ رواية دوبلين ليس فيها فعلاً تصعيدياً.. هل سبب لك هذا مشكلة ؟

□□ مهم.. أريد أن أقول ليس ثمة توتر. ثمة انسدال طويل في عالم شخص واحد. حتى في النهاية نحصل على تزويق قصة بين بطلين. ولكن بعد الذي يحدث بينهما، وكيف أنهما يجتمعان إلى أناس آخرين، ويتطور سلوكهما تجاه بعضهما، هذا هو بالضبط التوتر المخيف.

□ هل فهمتني بشكل صحيح، أم إنني أنا من طرح السؤال بشكل خاطئ. أريد القول إن الرواية يمكن أن تحكى فقط من خلال الفعل الذي فيها، وهذا بالإطلاق لا يمكن له أن يجيب على الشحن الذي تحمله بداخلها؟!

□□ نعم... يمكنني القول إن هذا يحدث في معظم الروايات الجيدة. وأنا على قناعة إن الإبداعات التي تحمل بداخلها شيئاً من السوقية تروي أشياء أكثر عن الزمن الذي كتبت فيه. بهذا المعنى فإنها تؤمن نظرة تاريخية

للناس الذين سيقرأونها في وقت لاحق. هكذا بحسب النظرة الأولى تكون الروايات السوقية حاوية لحقائق أكثر من تلك صاحبة الأفكار المفبركة.

□ كيف ترى إلى أفكار النسخة المؤلفة لـــ " برلين الكسندر بلاتز " ؟

□□ هذه قصة طويلة ومنفردة ولا تعتمد على السيناريو. لقد كتبت للمسلسل نسخة مؤلفة من حوالي ثلاثة آلاف صفحة، لأنني على قناعة أن نفس الموضوع يجب أن يروى بطريقة مختلفة. لهذا أنا أعادي تماماً فكرة عمل النسخة السينمائية، كما لو أنها اختصار للمسلسل. فإذا ما صور فيلماً سينمائياً، فإنه منذ البداية يجب التصوير بطريقة مختلفة، وبالتأكيد سوف يكون هناك ديناميكية مختلفة. لدي سيناريوات كثيرة، وعندما يصبح وضع الحقوق مغرياً أكثر مما هو عليه اليوم، بالتأكيد سوف أصورها. أريد أن أوجز بالقول، إن كل فيلم في المحصلة النهائية حتى يصبح جيداً يجب أن يمتلك قوته الداخلية الخاصة به.

□ ما هو رأيك بالأفلمة القديمة.. تلك التي قام بها بيل يوتزي بعد عامين من صدور الرواية؟

□□ كفيلم لا أجده سيئاً، ولكنني أعتقد أنه لا علاقة له تقريباً بالرواية (تقريباً لا شيء)، وهو ببساطة أخذ الرواية كذريعة حتى يروي قصة. ربما هذه القصة التي تحتويها الرواية وإذا ما كان لديك رغبة صادقة سوف تجدها، ولكن إذا ما الفيلم حدد بوصفه أفلمة، فإنها لن تستوي كأفلمة، وكفيلم يمكن مشاهدته ببساطة أجد أن عمل يوتزي كان جيداً.

□ كم سيكون طول مسلسلك التلفزيوني ؟

□□ خمسة عشر ساعة.

□ كم استغرق تصويره ؟

□□ مائة وخمسون يوماً.

□ هل قمت بعمل درامي خاص بالمسلسل ؟ أم أن حلقة اليوم تنتهي لتبدأ في اليوم التالي حلقة أخرى ؟

□□ لا يمكن إطلاقاً أن تبدأ المسلسلات بهذه الطريقة وتنتهي. لايصح، دوبلين نفسه وزع عشرة فصول. ثمة الكثير من الامكانات بغض النظر عن أنه يمكن توزيع المادة الفيلمية على فصول، ويمكن وضع بداية ونهاية، ذلك أن الرواية ليست مبنية هكذا. أريد القول إن الفعل ليس مرتبطاً بالتصعيد في الموضوع حيث تتوقف الأشياء في الوسط، وبعد ذلك يرغب المشاهد بمعرفة كيف ستنتهي القصة. لم أرد أن أبني المسلسل بهذه الطريقة.

□ إذا ما احتكمنا إلى الكمية والطباعة، فهذه أنجح رواية لألفرد دوبلين. ولكن هذه الرواية تعرضت للكثير من النقد .. هل يمكن أن يتكرر هذا مع الفيلم ؟

□□ من الصعب التكهن بمثل هذا الموضوع. أنا على قناعة من أن الكثير الأشياء قد تغيرت، وبما يتعلق بتقبل الأدب أو إعادة العمل عليه في الفيلم، فهذا مرده إلى أن الذي في الرواية ظل حتى وقت متأخر جديداً، وصدم الناس. اليوم لا يوجد نفس التأثير، ولا أعتقد أن اللغة السينمائية التي أحاول أن أروي الرواية بها ليست طريقة خاصة جداً، كما أنها يمكن أن تستثير عدم الرضا. هذه قصة، حيث فرانز بيبركوبف يقبع في مصح للمجانين، وحياته تمر من أمام عينيه قبل أن يستعيد عافيته كإنسان عادي. من المحتمل أن يستفز هذا الجزء نوعاً من نقاشات قد لا تنتهي.

□ هل من الممكن لنقص الاستفزاز أن يسبب ضياعاً يتعلق بقوة الفعل نفسه؟ لقد طرحت نفس السؤال عندما شاهدت " الطبل الصفيح ". عندما ظهر

الكتاب إلى النور أطلق غونتر غراس " الخنزير الكاشودي "[19]، وأشياء كثيرة أخرى. وعندما عرض الفيلم ظهرت كل الشخصيات المهمة والمشهورة وقد ارتدت البذات السوداء. صفقوا كثيراً، وبعد ذلك ذهبوا مع المؤلفين إلى حفلات التعارف. في مثل هذه الحالة يكون السؤال هو ما إذا لم تتجح الأفلمة بنزع فتيل القنبلة من الرواية، وعما إذا كانت قد نالت بعض الشيء من جديتها؟؟

□□ لا أوافقك القول. في الواقع بين ظهور " الطبل الصفيح " ككتاب، وبعد ذلك كفيلم، ثمة شيء في تقبل الفن قد تغير[20]. بغض النظر عما إذا كانت أفلمة شلوندروف قد نالت من جدية الرواية أم لا. فهذا يحدث ببساطة، ولكنه ليس سبباً حتى نتهم الفيلم بأنه لم يستثر نفس الصدمة الذي تملكه الرواية. أنا أفضل للمشاهد أن يتقبل القطعة الإبداعية بعدوانية أقل، وأن يكون أكثر انفتاحاً ووعياً بالذي يحدث، وأن يعرف علاقته بالذي يدور أمامه على الشاشة، وحياته الخاصة، فهذا أفضل بكثير من أن يكون مستعبداً للفيلم، والفضل للصدمة التي سوف يمر بها. لكن في حالة المسلسل التلفزيوني، فإذا ما صدم الجمهور، فإنه سيتوقف عن المشاهدة. ولن يكون هناك أي معنى بالتالي للعمل.

□ أتذكر حواراتك السابقة بخصوص السينما والتلفزيون؟ أنت تميز بينهما بطريقة مختلفة للغاية؟!

□□ لطالما قلت إن المسؤولية مختلفة، هل يدور الحديث عن فيلم روائي، أنا أيضاً أتحفز لفعل صادم، هذا لأنني أوافق كراكاور: أن تطفأ

---

(١) كاشودي: قبيلة سلافية.

(٢) ظهرت الرواية عام ١٩٥٩، والفيلم عام ١٩٧٩.

الإضاءة في الصالة، يعني أن تستسلم لسلطة الأفلام. أي أن السينما تعمل في اللاوعي. لهذا فإن النسخة السينمائية التي كتبتها مختلفة بالطبع.

□ أين يكمن الاختلاف بين المشروعين، إذا لم نتحدث عن الفروقات التي تأتي من المساحات المختلفة للقصة؟

□□ النسخة السينمائية ليست فقط أقصر، ولكنها ليست حكائية أيضاً، عدا ذلك، فإن فرانز بيبركوبف لم يقدم في نفس الإضاءة الإيجابية كل تلك الانكسارات النفسية للبطل وجنونه. طبعاً ليس الهدف توتير المشاهد، بل أن يفهم وأن يتملك البطل بكل جوانحه. والآن مازلت أستمر بطرح السؤال، كما من قبل عشر سنوات. فيما يذهب المشاهدون التلفزيونيون إلى بيوتهم لمشاهدة المسلسلات التلفزيونية وهم ينهون واجباً منزلياً في نفس الوقت، أنا لمن سأصنع أفلاماً بعد ذلك؟؟

□ يبدو مقنعاً للغاية. وربما بعض المخرجين يقولون وهم يفكرون بالمشكلة إنهم يعملون شيئاً للتلفزيون لأن الشيء نفسه مموّلٌ تلقائياً. ولكن عندما يعملون للسينما يقولون إنهم يجب أن يحترزوا في عملهم لأن الجمهور الذي سيخرج من بيته سوف يدفع من أجل شراء تذاكر...!!

□□ في حالتي لا يبدو الأمر هكذا أبداً، ويمكنك أن ترى ذلك في الأفلام التي عملتها، وبالضبط في الأفلام الروائية التي مولتها وحدي تقريباً من دون أموال عامة، كما في حالة " عام مع ثلاثة عشر قمراً " و" الجيل الثالث "، فهما فيلمين غير مهادنين، ولن أقوم بعملهما بنفس الطريقة، لو كانا موجهين للتلفزيون. بالنسبة لي، فإن الإنسان الذي يذهب إلى السينما يعرف ما الذي ينتظره، ولهذا سهل وضعه تحت تأثير توترات قوية.. هل تفهم؟ وعدا هذا فأنا أنتظر أن يتمتع والفضل للإثارة بالطبع. منذ أن ظهر التلفزيون أراد

المشاهد أن يستمتع كل مساء، وهذا لا يصلح للسينما. التلفزيون يطرح برنامجاً غنياً وموزعاً على مواضع مختلفة للترفيه، درجة أن اولئك الذين يبدون مشدوهين أمامه، بالتأكيد سوف يكتشفون أشياء عن أنفسهم حتى، ولهذا هم ليس لديهم حاجة للذهاب إلى السينما. الإنسان يذهب إلى السينما حتى يستعلم شيئاً، وليستمد خبرة ما، وهو يفعل ذلك واعياً تمام الوعي. طبعاً في الجهة المقابلة ليس هناك جمهور يمكن الإثقال عليه بحدود نهائية. لكنني أعلم أن الكثير من زملائي يرون الأشياء بطريقة مختلفة.

□ أن ترى الغالبية الوضع بطريقة مختلفة فهذا يقود بشكل من الأشكال إلى موت السينما الألمانية الجديدة ؟

□□ آمل أن السينما الألمانية الجديدة لن تموت، ولكنها موجودة في خطر محدق، وهذا أمر مؤكد. قلقي لا يتجلى هنا، ولكنني أتحمل مسؤولية أكبر عندما أعمل للتلفزيون، فيما الآخرون يعملون أفلاماً روائية بقصد نيل الإعجاب. أنا لا يسعني أن أقول شيئاً مماثلاً عن أعمالي التلفزيونية. ولا يهم هنا ما إذا كان سيعجب الجمهور بأعمالنا أم لا، فالمهم هو أن تجد وسائط تعبير مناسبة لا يتم التعثر بها.

□ هل تقترح على المشاهد التلفزيوني إمكانية أن يتماهى مع حالة فرانز بيبركوبف؟

□□ المسلسل طويل بما فيه الكفاية، وسوف يحدث هذا التماهي. البطل يمر بحالات شتى، والمشاهد يتتبع هذه الحالات، لكن المماهاة لن تحدث في كل هذه الحالات، فأنا عندما أختار ممثلاً للدور أكون أمام حالتين: إمكانية أن تكون الشخصية مؤسلبة وحيادية، والأخرى أن أشحنها بإمكانية التماهي مع المتفرج. وقد اخترت الحالة الثانية لأنني اعتقدت أن السيناريو أدبي للغاية،

على أنه لم يكن من الضروري أن تتكرر عند الممثل. أداء غونتر لامبريخت، غوتفريد، جون وباربرا روكوف، يعطي حظوظاً جيدة للتماهي مع الأبطال. وآمل أن يكون هناك لحظات مضيئة، بالرغم من كل شيء، من أجل نجاح القطيعة مع المماهاة الكاملة كي لا تمتصهم القصة.

□ يبدو لي أثناء القراءة أن شخصية فرانز بيبركوبف عصية على القبول...

□□ نعم هناك استعصاء، ولكن يوجد أيضاً صفحات تستميل تعاطفاً نحوه. في الواقع ما الذي يعنيه التعاطف هنا؟ استحواذ أم استلطاف؟ ثمة لحظات أخرى يمكن أن تقول فيها أشياء كثيرة، وتتساءل عما إذا كان القدر قد استبد بك بهذه الطريقة. المشاهد من جهته مستعد لأن يتقبل هذه الأشياء، كما لو أنه هو نفسه يؤخذ من مكانه ويصبح مستعداً لأن ينتظر نفس الحقارات حتى في حياته.

□ ربما يمكن تفسير إن الأشياء التي تحدث تولد ألماً وفي نفس الوقت تربك... وإذا لم تكن منجذباً نحو الممثل فهذا لن يؤثر عليك ولن يؤلمك..!!

□□ نعم... عندئذ لن تشعر بأي ألم. لهذا أعتقد جازماً أن اختيار لامبريخت كان دقيقاً جداً، فهو الممثل الذي يخلق من البداية شعوراً قوياً بالانجذاب نحوه. والمشاهدون سوف يستثارون من ضربات القدر التي سيوضع في مهبها الفعل نفسه.

□ البحوث الأدبية غالباً ما حاولت جاهدة أن تكشف تأثير جيمس جويس على ألفريد دوبلين. يمكن قراءة إنه فيما كان دوبلين يعمل على "برلين الكسندر بلاتز " كان يقرأ جويس في نفس الوقت. ودوبلين نفسه أيضاً لا ينفي أنه قد وقع تحت تأثيره. هل ثمة إشكال أسلوبي وقعت فيه أثناء العملية الفيلمية؟

□□ لا. ثمة جدلية هنا، فليس مهماً ما إذا كان قد قرأ " الأوذيسة ". بالنسبة لروايته، فإن هذا لا معنى له. وحتى لو حدث هذا في الواقع، وكان يقرأها، وأنها تركت عليه تأثيراً كبيراً، فليس هناك أي تغيير في " الكسندر بلاتز "، ودوبلين إطلاقاً لم يبدل أسلوبه في الكتابة، وأثناء كتابة السيناريو تعاطيت أنا مع الرواية بشكل أساسي، ولا أستطيع أن أقول إنه ثمة قطع في مكان ما، أو تبديل، أو أي شيء من هذا القبيل.

□ كم استغرقت كتابة السيناريو ؟

□□ لقد استهلكت مني الكتابة الأولى زمناً قليلاً، فقد كتبت ثلاثة آلاف صفحة مثل المجنون. ثم بعد ذلك تغيرت الأشياء، فقد توقفت أربعاً وعشرين ساعة على مدى أربعة أيام ثم حصلت على إيقاع مختلف. عندما تكتب صباحاً، ثم تتوقف في استراحة، ثم تبدأ الكتابة بعد الظهر، يكون الوقت هنا ضرورياً كي تدخل في صلب الموضوع. فأنا لم أحتج إلى مداخل إلا مرة واحدة. وكانت الكتابة تتم بسرعة كبيرة. وفي كل الأحوال، فإن طريقة عملي ليست صحية، ولا أوصي بها أحداً كائناً ما كان. نعم لقد عملت بهذه الطريقة كي أحافظ على المهلة المحددة من أجل تسليم السيناريو، ولأنني أردت أن أصور " زواج ماريا براون ". وكل شيء كان يسير في الإطار المحدد له. لم يصدق أحد أنني سأنجح بالتعاطي مع هذه الأوضاع. وأنا نفسي لم أكن متأكداً من أنني سأنجح، ولكنني عملت وبذلت قصارى جهدي ليكون مناسباً لعلمي، وقد جاء كذلك.

□ ما الذي قمت بكتابته أولاً.. المسلسل التلفزيوني، أم الفيلم السينمائي؟

□□ لقد كتبت أولاً سيناريو المسلسل التلفزيوني، وبعد ذلك بحثت عن الوقت كي أصل إلى المادة الفيلمية التي أريدها للسينما. وعندما وضعت يدي

عليها سار العمل بشكل جيد. ولكن في البداية ولعدة أشهر لم يتبادر إلى ذهني شيء، ولا أخفي أن التشاؤم بدأ يرخي بظلاله عليّ، لأنني لم أكن أعرف ما الذي سأفعله.

□ أحاول أن أتذكر الرواية، وفي ذهني بعض الموتيفات التوراتية التي أغناها دوبلين في عمله.. هل هي موجودة في الفيلم أيضاً ؟

□□ نعم... ربما جاءت على قدر من الاختلاف كما وردت عند دوبلين، ولكنها موجودة، في حالة دوبلين كانت مهمة له هو ذاته.. كانت شخصيته، وبالنسبة لي فإنها كانت مهمة على الصعيد العام.

□ قصة فرانز بيبركوبف هل يمكن أن تقارن بآلام المسيح ؟

□□ طبعاً ممكن، بالرغم من أن هذا يحدث في تخيلات بيبركوبف، أكثر مما هو وارد في القصة، فهو في خياله يمكنه وحيداً أن يصادف الشخصية التي تلتفت نحو حياتها بطريقة مشابهة، ولكنني أعتقد أن الموتيفات المرتبطة بطفولته في الواقع هي دينية. من جهة أخرى، فإن دوبلين أدار ظهر المجن لأقارب فرانز بيبركوبف، فهم غير موجودين، وهو لا يأتي على ذكرهم البتة. لقد اعتقد دوبلين أنه إنما يحصن نفسه بنظريات فرويد في علم النفس التحليلي بهذه الطريقة، والذي لم يكن ممكناً حدوثه تقريباً، لأنها تعبر عن نفسها في اللاوعي بشكل جيد، حتى أنه من دون حضور الأب والأم، فإنها تحمل الفرويدية بداخلها.

□ نعم في الرواية ثمة أشياء تحدث داخل الروح الإنسانية والتي هي في الغالب صعبة التقديم أمام الكاميرا. هل اضطررت أثناء كتابة السيناريو أن تعمل على فتوحات جديدة، وأن تضيف مشاهد تحمل فكرة عن الحياة الداخلية للأبطال؟

□□ ليس لدي إحساس من أي نوع بأنني كنت مضطراً لاكتشاف أشياء إضافية. في الرواية ثمة موتيفات تظهر فجأة، وتحمل مفاجأة – الشيء الوحيد الذي قمت به، هو أنني حاولت أن أعيد العمل عليها في حوارات أو في شخصيات، ولكن هذا لم يكن صعباً إلى هذا الحد.

□ هل يوجد في الفيلم أبطال لا يتواجدون في الرواية؟

□□ نعم.. هناك شخصية واحدة ليست من الرواية. ويمكن القول إنها صدى البطل الرئيس الذي يعرف أشياء عن الحياة أكثر بكثير من أن يكون مستعداً للاعتراف. في الرواية تتلاقى مقاطع مجزأة يدور الحديث فيها عن اللاوعي، ومنها أنا استمديت هذه الشخصية وطورتها.

□ كيف يمكن لإنسان يحمل تفكيراً معاصراً ونظرة تاريخية أن يروي مثل هذه القصة؟ ألا يمكن للوعي أن يقفز في الزمن تباعاً بعد عشرين سنة، درجة أن دوبلين لا يستطيع أن يفعل شيئاً وهو يكتب روايته؟ هل سنشعر بقبول (معاصر) لكل تلك الأحداث في الفيلم؟!

□□ لا... حاولت قدر الإمكان ومن دون أن ألفت الانتباه أن أتتبع قصة دوبلين، وألا أراكم معرفة أكاديمية عن الرايخ الثالث. أردت أن أتفادى هكذا تقديم للقصة، ولكن في الفيلم ثمة إشارات تشير إلى إمكانية ظهور الرايخ الثالث أو النازية.. ولكن هذه الإشارات موجودة أيضاً في الكتاب. إلى أين يميل الاستلطاف؟ أعتقد أن هذا واضح منذ البداية، ودوبلين لم يستطع أن يتحمل النازيين، ولم يقبلهم بشكل جدي ولم يعترف بهم بوصفهم مهمين.

□ " ايفي بريست " أو حتى " التشاؤم " هما أفلمات أدبية، وهما في نفس الوقت خير معبر عن أفلام فاسبيندر. كيف هو الحال مع " برلين الكسندر بلاتز " ؟

□□ سيكون هو نفسه..

□ أتحدث عن العلاقة مع الشخصيات.

□□ العلاقة مع الشخصيات سوف تختلف كثيراً، فأنا لا أؤفلم أدباً ببساطة، ودائماً هناك استثناء، فأنا وحدي عملت للسينما ذلك الأدب، الذي أقيم علاقة معه مختلفة عن علاقة الوعي العادي به. لطالما قمت بأفلمة كتب تربطني بها علاقة شخصية، وهي معبأة بالقلق والإثارة.

□ اليوم في السينما الألمانية وصلنا إلى نتيجة لا تصلح لنا فقط ، فمع نمو الميزانيات تصبح الأفلام أقل شخصية، وعندي الكثير من الأمثلة، مثل "زواج ماريا براون ". هل هذا سؤال عن مستوى وحجم امتلاك المهنة، أو عن ارتباط السينما بالأخلاق؟

□□ الاثنان معاً بكل تأكيد. هذه علاقة أخلاقية بالسينما، التي أناقشها أنا، والتي هي من حيث المبدأ لا تسمح لي أن أتعاطى مع الشخصيات بطريقة أخرى. أن أجرب العمل بأنواع مختلفة من الانتاجات، ففي التلفزيون حصلت على ميزانيات ضخمة، وصورت أفلاماً من دون أي ميزانيات، أو بتلك الميزانيات التي تقف عند الحافة، مع العلم أنه هناك أفلام لا يمكن تصويرها بميزانيات منخفضة.

□ بعض مشاريعك التي نحيتها جانباً الآن.. هي في الواقع قصص لايمكن أن تؤفلم بميزانيات منخفضة..

□□ نعم .. فمن الواضح أنني لن أتمكن من تحقيقها. لا يصح العمل بمال قليل، لأنه سيصبح مثل تلك المشاريع التي ألقي بها.. هكذا يؤكدون. يجب أن يصبح فيلماً كبيراً ومدوياً، والأفضل لبعض هذه المشاريع أن يصور للشاشة العريضة، وأن يدعى إليه بعض الممثلين المعروفين. هذا هو في

الواقع السبب الذي وقف وراء استبعادي لمشروع " الأرض ليست مهملة مثل القمر ". كان يمكنني أن أصوره بمال قليل، ولكن هذا معطى خاطئ سيؤدي بنا إلى فيلم من نوع آخر، وسيكون مختلفاً عن السيناريو الذي كتبته.

□ هل ستصور هذا الفيلم في يوم ما ؟

□□ بكل تأكيد. السيناريو رابض في مكانه. وليس بوسعي أن أقول إن الوضع سيصبح أسوأ مع مرور الوقت – على العكس – فهو سيحافظ على نوعيته، وأؤمن أنه في يوم من الأيام سوف تتوفر الإمكانية لأصوره من دون عون خارجي.

□ أين تكمن المشاكل التي ذكرتها في حديثك عن " برلين الكسندر بلاتز " ؟

□□ (Albatros) و (Bavaria Film) اشتريتا حقوق المؤلف للتلفزيون فقط.

□ هذا يعني أنه لم يكن ثمة مشاكل مع اولئك الذين حظوا أولاً بالحقوق ؟!

□□ لا.. ولكن الآن (Albatros) هي من تملك الحق، وهذا الوضع لن يستمر إلى الأبد.

□ مشروعك القادم هو " ليلي مارلين " وهناك أحاديث من حوله أنه يوجد ارباكات إلى حدٍ ما، فللمرة الأولى في حياتك توافق على إنجاز فيلم بطلب؟

□□ لا يمكن أن نقول هكذا.

□ هل بدا لك التقديم كما لو أنه يوحي بذلك ؟

□□ لا.. ليس هناك شيء تم تقديمه من قبل. كان ثمة إعلان مختصر فقط يمكن تفسيره بأنه طلب. القصة بكاملها ترتبط بي، وأنا لدي الحق لأعيد

كتابة الحوارات بما يتناسب مع الممثلين والأماكن التي أختارها للتصوير كما حصل مع " زواج ماريا براون ". لقد اكتشفت في وجه لوغي فالدلاتينر منتجاً يمتلك شيئاً ثميناً للغاية – هو ممزوج بالسينما بكل بساطة، وهذا يعني أنه إذا ما أراد ربح المال، فبالنسبة لي هذا معناه أنه يشكل أفضلية بالنسبة له.

□ أين تكتشف هكذا أفضلية؟

□□ قلت في مرة سابقة إن الأفضلية بالنسبة لي تكمن في سلوك الاستوديوات الأميركية التي تعطي لمخرجيها الكثير من الإمكانيات للعمل، فهم يريدون الحصول على أفلام يمكن بيعها بشكل جيد، هم لا يريدون الربح من الإنتاج، بل من التقويم، وفالدلاتينر هو هذا بالضبط، أو على الأقل هذا ما أحس به أنا حتى الآن. ولا أعتقد أنه سيتغير كثيراً، فهو لا يريد أن يربح من التوفير في العملية الإنتاجية، بل من نتيجة هذه العملية. أعتقد أن هذه هي الطريق الصحيحة. هكذا تحسب مصالحنا المشتركة – مصلحتي أن أحصل على الفائض لفيلمي، ومصلحته أن يتمكن هو من بيعه بشكل جيد، وهو ما يلقى الترحيب الكامل مني، لأنه ليس هناك ما هو أجمل من أن يشاهد فيلمي أكبر عدد ممكن من المشاهدين.

□ قد يكون لوغي فالدلاتينر من اولئك المنتجين الذين يرهنون الأموال الرابحة في الأفلام اللاحقة، ولا يشترون بها بيوتاً أو أشياء مشابهة. كيف يسير العمل المشترك في نفس الوقت مع سيناريو مانفريد بورتزير والذي يمكن القول عنه إنه لا يتطابق مع موجتك. نحن نعرف أنه تحت ذريعة إيجاد طريقة لمساعدة السينما اندلعت بينك وبينه صراعات كبيرة؟

□□ نعم.. هذا هو واقع الأمر. عندما التقيت فالدلاتينر للمرة الأولى، عرفت للتو أنه سيعرض علي أن أؤفلم " ليلي مارلين ". ولكن حتى ذلك

الوقت لم أكن أعرف من كتب السيناريو. في صباح نفس اليوم أحدٌ ما سرَّب لي اسم المؤلف. وفقط هذه الواقعة حملت في نفسها قراري. ولكنني تساءلت ما الذي يعنيه كل هذا؟ لا شيء.. سوف أقرأ السيناريو، وإذا لم يعجبني، فأنا أمتلك حق الرفض، وإذا ما كان ينبغي أن أكون شريفاً، فإنه يجب أن أبدأ القراءة.. وهكذا بدأت وعندي تصورات مسبقة من أن السيناريو رديء للغاية. ولكن الذي حدث أمام ناظري أثارني تماماً، وعندئذ قلت وقد غمرني الانفعال:

- أوكي... هذا شيء يدعوني لأن أنضم إليه. فالدلاتينر شكك من جهته بالصعوبات التي ستواجهني لجهة علاقتي بالسيناريو. وأثناء غداء عمل حدثته أنا عن هذه الأشياء مرة أخرى، وهو اقترح أن نبحث عن سيناريست للعمل على السيناريو وفق تصوراتي أنا. ولكن بعد ثلاثة أيام لا أحد يعرف على وجه الدقة لماذا نطقت باسم بورتزير الذي هو في الواقع أكثر من تعاطى مع هذه المشكلة، وهو قد دخل في لب الموضوع عميقاً، درجة أنه لم يعد ممكناً إبعاده عن هذه القصة. كان من الأفضل بالطبع أن نبدأ العمل معاً. وهكذا تجاوزت ظلال الماضي، وهو أمر لم يكن متخيلاً من جانبي أنا على الأقل. أضف إلى ذلك أن غونتر روورباخ قال لي إن بورتزير هو الوحيد الذي يمكن أن ينجز لك هذه المهمة المرتبطة بالدراما الفيلمية. وأنه إذا لم أتجادل أنا وإياه في مواضيع سياسية، فإن كل شيء سيمر بسلام. وهكذا قلت لفالدلاتينر إنه ما من حاجة للبحث عن سيناريست آخر، وإنني أوافق على أن يقوم بورتزير بالعمل، وكان يعني هذا إنني أرغب بلقائه، وأن أقول له كل شيء خطر ببالي، وأن أرى مدى تجاوبه، وما إذا كان سيقبل به ويستخدمه. التقينا وتعاونا في الكثير من الأشياء التي تخص السيناريو، وتهربت من كل شيء لا علاقة له بالعمل، ولم أثر أي قضية شخصية معه.

□ ألم يكن هناك تخوف من أن تحصل على قصة مصطنعة؟ لوغي فالدلاتينر حدثني قبل سنوات إنه لديه مشروع بعنوان " ليلي مارلن " عن فكرة استمدها من عنوان أو أغنية قبل أن تمتلئ بالأفكار؟!

□□ لا.. القصة لم تقدم بشكل إضافي. أولاً كان لدينا على مرأى البصر حياة لالي أندرسن، وهي شخصية قلقة وعاصفة. وثانياً استوت أمامنا حياتها الغرامية وعملها في الرايخ الثالث، وهي أشياء من العسير أن تجتمع في شخص واحد. كان بودي أن أقدم الكيفية التي يحدث هذا فيها.

□ متى وكيف ظهر سيناريو هذا الفيلم ؟

□□ إذا ما كان لوغي فالدلاتينر قد حصل أولاً على العنوان " ليلي مارلن " والأغنية المتصلة به، وأضاف أشياء من حياة لالي أندرسن، فإن هذا قد حصل بثلاثة طرق: أولاً – كقصة حب بين شخصين يعيشان حبهما الكبير في حياتهما، وهو كبير لأنه لا يمكن له أن يتحقق، لأنهما لا يتواجدان مع بعضهما، فأحد الشريكين هو يهودي سويسري ويعمل لمنظمة الهاغاناه[٤]. والآخر يغني للنازيين في ألمانيا. هذا يعني أن هذا الحب يمكن أن يوجد، لأنه لا يمكن له أن يتحقق فعلياً. وهكذا هي قدمت نفسها بوصفها تيمة مهمة بالنسبة لي. ثانياً – إمكانية أن تثق بأحدٍ ما، هو عضو في النظام النازي، وهو لا يشكل لك حليفاً، وأنك أنت تريد أن تنجو، وكل أفعالك الواعية خاضعة بالتأكيد لهذه الرغبة. ثالثاً – من المؤكد أنه في هكذا منظومة يظهر الشخص الذي يتقبل نفسه بوصفه فناناً، وهو يرغب بأن يقوم بعمله كفنان،

(٤) Haganah – دفاع باللغة العبرية، تأسست عام ١٩٢٠ – وهي منظمة صهيونية عسكرية في فلسطين، وهي المنظمة التي شكلت نواة الجيش الإسرائيلي لاحقاً.

وليس هناك فرق ما إذا دار الحديث عن الرايخ الثالث، أو عن أي منظومة أخرى. هذه أشياء إن تعاطيت معها الآن، فإنه لن يمكن القول إن تيمتي غريبة وجديدة تقريباً. على العكس ثمة ما يكفي من الذرائع حتى أقول إنني سأنضم للمشروع.

□ هل هناك سيرة ذاتية مكتوبة للالي أندرسن؟

□□ نعم هناك سيرة ذاتية لها.

□ إلى أي درجة سوف تستخدم في الفيلم، وإلى أي مدى قمت بالبحوثات من حولها، وإلى أي مدى بحثت عن حلول فنية تناسب سيرتها ؟

□□ مانفريد بورتزير كان قد جمع أرشيفاً ضخماً، لقد عمل على هذه التيمة طوال أربع سنوات. القصة بكل تأكيد هي سيرة لالي أندرسن التي مرت في الواقع من خلال كل الحوامل الضرورية للنجاة (بلوغ الهدف) - نعم، هو يستمر هكذا ويعطي حلولاً للفيلم. ولكن في معظم الأحوال تنشأ السيّر من أجل تجميل أصحابها، ولكن هناك آلاف القصص التي لم تروَ، بل تقوم بالإيحاء، والتي بورتزير عمل عليها من أجل السيناريو وطورها.

□ من عمل على السيناريو أيضاً مع بورتزير ؟

□□ هناك أمريكي وإنكليزي عملا معه.

□ عندما انضممت إليهم كان قد أصبح في حوزتهم سيناريو.. هل هو حقاً هكذا؟

□□ نعم كان ثمة سيناريو قد أصبح جاهزاً، ولكنه كان واضحاً للجميع أنه لن يكون النسخة النهائية. لقد بدت لي القصة متهاونة بشكل مبالغ فيه. فقمت أنا بمحاولة تحطيم هذه التقسيمات الهارمونية بين الخير والشر التي كانت متواجدة في هذه النسخة، وأن أوزعها على الأبطال، وأن أعطيهم

إمكانية أن يتحركوا كأخيار، وكأشرار أيضاً. لقد كان رائعاً أن السيناريو وجد في وضعية تسمح بالتعديلات من دون مصاعبِ تذكر، وباستثناء مشهد أو مشهدين كان ممكناً أن نقوم بالتعديلات أثناء التصوير.

□ ومع هذا بدأت عملك على مشروع كان قد أصبح في مرحلة متقدمة..

□□ يمكن القول إن هذا حدث معي لأول مرة، فقد كان قد اقترح علي شيئاً، وكان يجب أن أمسك به. لهذا أعدت العمل عليه. ثمة أشياء عرضت عليّ ولم أعمل عليها، لأنني لم أشعر للحظة أنها ترتبط بي. ولكن الذي حدث مع " ليلي مارلن " هو أن المشروع كان قريباً مني للغاية، وكانت درجة الخطر الذي تكتنفه عالية جداً، وهذه وصفة إبداعية مهمة وخلاقة بالنسبة لي.

□ هل سيكون هذا الفيلم مكلفاً بإنتاجه؟

□□ على الأغلب نعم. ولكن هذه ليست مشكلتي، بالنسبة لي كل الذي يهمني هو ما إذا كنت سأنجح بعمل الفيلم بطريقة ممتعة حتى وإن كانت مكلفة، ولنقل بإمكانات تؤثر في الجمهور، وفي نفس الوقت تظهر كل تلك الجروح التي اكتشفتها أنا في الناس.

□ إلى أي مدى يمكن لفيلم ضخم أن يعتمد على النجوم ؟

□□ الدور الرئيس سوف تؤديه هانا شيغولا.. التي ركب الدور عليها مثل ... لا أعرف. ولكن لا أستطيع أن أقدم لها دوراً آخر يليق بها. الاعتماد على النجوم مشكلة. يمكنني فقط أن أقتبس: محاسن النجوم تكمن في أنهم أفضل من غيرهم ..

□ هل تحس بأنك حر في اختيار ممثليك، وهل تحس عموماً بأنك حر في عملك ؟

□□ قطعاً.. أنا حر للغاية أكثر من أي منتج ألماني شاب، وهذا مؤكد تماماً، أشعر بحالة ميخائيل فينغلير على سبيل المثال عندما يدور الحديث عن " برلين الكسندر بلاتز ". لقد أردت أن أسند إلى برناديت لافون أحد الأدوار، وقلت له أن يتصل بها، وأن يسألها عما إذا كانت حرة – وهو قد عاد من عندها بخبر مفاده أن كل شيء على ما يرام. عرفت هذه الممثلة قبل فترة، وكنت قد قلت لها إنني أرغب بالعمل معها، وهكذا عندما التقيتها من جديد قلت لها بفرح – هكذا ترين أنا لا أعطي وعوداً فارغة.

- ماذا ؟ سألت هي.

- كيف ماذا؟ وقد دهشت أنا. ألم يتصلوا بك حتى يقولوا لك إننا سوف نعمل معاً.

- لا .. قالت هي.

هذا لا يمكن أن يحدث لي وأنا مع فالدلاتينر. صحيح أن هذا تفصيل صغير، ولكنه مهم وأعطاني الإحساس بالطمأنينة. لو تجاوزنا قناعاتنا كما يفعل بعض أصدقائي، من أنه لا يصح أن نعمل أفلاماً بأموال اليمين، فإنه يمكنني القول إن فيسكونتي عمل معظم أفلامه بأموال اليمينيين، وفي هذه الحالة لطالما اقتنعت بأن اليمينيين على العكس من اليساريين يعطونه إمكانات أكبر ليعمل سينما.

- أيار ١٩٨٠ -

مهما فعلت سيقف الناس ضدي

❖ **حوار مع بودو فروند وميخائيل يورغس، حول " برلين الكسندر بلاتز " و " ليلي مارلن ".**

□ سيد فاسبيندر...

□□ مهلاً.. ما معنى سيد؟! لقد ولدنا ثلاثتنا في نفس العام، ونخاطب بعضنا بـــ " أنت "، وأعتقد أنه من غير الطبيعي أن نتحدث بصيغة " أنتم "، إلا إذا كنتما لا تجدان الأمر غريباً ؟!

□ حسناً.. حتى اللحظة بثت أربع حلقات من مسلسلك التلفزيوني " برلين الكسندر بلاتز " وقد مهد بثه للكثير من التوتر بعد الكثير من المديح قبل عرضه. الآن يدور الحديث عن إخفاق كلف ثلاثة عشر مليون مارك.

□□ أي ي ي.. حسناً " برلين الكسندر بلاتز " كلف ثلاثة عشر مليون مارك، ولكنه يقع في خمسة عشر ساعة ونصف. فيلمي الجديد " ليلي مارلين " يستغرق ثلاث ساعات وقد كلف عشرة ملايين مارك، وما من أحد اعترف. أعتقد أن الناس يمكن لهم أن يستثاروا أكثر في حالة الأفلام التلفزيونية لأنهم يعتقدون أن ثمة استخدام شرير لأموال الضرائب المفروضة عليهم.

□ كيف سيكون رد فعلك لو قرأت في جريدة (Der Bild) أنك شخص قذر ووسخ؟

□□ لا أقرأ (Der Bild)، ومن يقرأها فهذا يحسب عليه. وإذا الناس ما صدقوا ادعاءات هذه الجريدة فهذا شأنهم، ولكن بغض النظر عن أي حديث

عن إخفاقات أنا أعرف أين تقع عيوب " برلين الكسندر بلاتز " ويمكنني القول إن عشرين بالمئة تقدم جزءاً كبيرّ منه في ساعة متأخرة عند بثه.

□ المشاهدون الذين يمتلكون أجهزة تلفزة غير ملونة لا يستطيعون أن يقوموا الفيلم، وهم بالكاد يستطيعون مشاهدة شيء بسبب أجوائك المعتمة.

□□ أناس التلفزيون ينطلقون من واقع أن أجهزة التلفزيون غير الملونة هي آلات في المرتبة الثانية.

□ بهذا المعنى ألا تشعر بأنك تخلق على الدوام عدوانية ما دون أن تحفل بالذي تقوم به؟!

□□ هكذا إذن. أنا لا أستطيع أن أفهم أين تكمن جذور كل هذا، وأنا على أية حال مهما فعلت وبغض النظر إذا ما تصرفت بروح رفاقية أم لا، بتعقيد أم تبسيط. فإن الناس يقفون ضدي.

□ " برلين الكسندر بلاتز "، " زواج ماريا براون " والآن فيلمك الجديد " ليلي مارلين " يقاربون الماضي، لماذا تختار هكذا موضوعات؟

□□ اهتمامي بها ليس جديد. جيلنا - أنتما وأنا - سمعنا القليل جداً عن تلك المرحلة من التاريخ الألماني، كما في المدرسة، كذلك في البيت. وهكذا فإن تواصلي معها أعتبره طبيعياً للغاية. فمخرج مثلي لا يمكن إلا أن يستخدم هذه المعلومة الجديدة، وأن يعيد العمل عليها في الفيلم، وهكذا فإن ما هو راهن يصبح واضحاً، وعدا ذلك أنا أعمل على أن يكون أشد وضوحاً للمشاهدين أنفسهم.

□ ما الذي أثار انطباعاتك في " ليلي مارلين " فالقصة لا تعدو أن تكون أكثر من تاريخ مغرق في ألمانيته أو بالتأكيد حياة لالي أندرسن. فيما الباقي يمكن أن نعتبره من بنات أفكارك؟!

□□ الشيء الوحيد الذي أعرفه كان أغنية " ليلي مارلين ". السيناريو الذي كتبته أنا اقترحه عليّ المنتج لوغي فالدلاتينر، لأنه أراد هانا شيغولا أن تؤدي الدور الرئيس، وهانا نفسها أرادت أن أكون أنا المخرج. فالدلاتينر كان قد انتبه لشيغولا بعد نجاح " زواج ماريا براون " وأنا قرأت السيناريو لمانفريد بورتزير، وقلت إنه لن يتم بهذه الطريقة، فإذا ما أردتم العمل معي فسوف أعمله بهذه الطريقة وبتلك ... الخ.

□ يتردد هذا مثل مشهد من " ليلي مارلين ". الممثلة التي قامت بدورها، حتى لو كان تمويلها من هتلر.

□□ نعم هذا هو السؤال الرئيس الذي يطرحه الفيلم.

□ وفي هذه اللحظة هذا هو سؤالنا نحوك.

□□ أنا قلت إنني أعيش في دولة أنفي بنيتها. ولكن الجمهورية الفيدرالية لا يمكن لها أن تقارن بسهولة مع ألمانيا الهتلرية. ولأنني أتصور أن الدولة يمكن أن تشيد بطريقة أخرى. أنا أنهي عملي هنا، فيما تأثير " ليلي مارلين " يظل محصوراً في نظام لو كنت فيه أعمى فقط فإنه لن يمكنك أن تفهم جملة واحدة منه. السؤال هو إذا كان لديك الحق أن تقبل عملك المهني بوصفه خدعة ستؤمن لك النجاة. كان يمكنني أن أطرد مثل هذا السؤال من حياتي.

□ وهو إطلاقاً لم يستوِ أمامك؟

□□ في هذه الدولة لا. ولكن لو أن شتراوس ربح الانتخابات، فمن المؤكد إنه كان سيختفي من هنا. في المساء نفسه كنت سأستقل نفس القطار. وكل تلك القوانين التي سنت في الآونة الأخيرة وسط هذه الهستيريا، كانت ستولد الإرهاب لو وقعت في الأيدي الخطأ. وأخاف أن هذا الأمر قد يحصل في حالة شتراوس.

□ لطالما هددت بأنك ستغادر الوطن...

□□ أريد أن أذهب إلى أميركا. لا أعرف ما إذا كنت سأنجح هناك بعمل الأفلام. ولكن أريد أن أعيش في نيويورك.

□ كنت قد صرحت إنك تريد أن تكتب رواية. تصرح بالكثير من الأشياء، وفي المحصلة لا تعمل شيئاً منها..

□□ أنا أكتب الرواية فلا تقلقا. وأنا أنفذ كل الأشياء التي أقولها. لاأستطيع خلال عشرة أسابيع أن أكتب رواية حقيقية، هذا يحدث في السينما فقط.

□ بماذا تشعر عندما تحدث مثل هذا الأشياء ؟

□□ في البداية كانت تفرحني مثل هذه الوضعيات. فيما بعد بدأت التصرف بشكل هستيري، لأنني ببساطة لم أستطع أن أحتمل وأن أدخل في أي حانة أو مطعم وأسمعهم يتهامسون من حولي باسمي. دائماً كنت أنرفز. اليوم لم يعد هذا يثير اهتمامي.

□ هل يعني هذا أنه في السنوات العشر الأخيرة خططت بشكل واعٍ لنجاحاتك؟

□□ بكل تأكيد. لقد كان مشواري منذ البداية واضحاً ورائعاً أيضاً. عندما منعت من أن أعمل لـــ (Westdeutscher Rundfunk) " صادر وارد "، كان بوسعي أن أقول – قبلوني من مؤخرتي. لن أعمل ثانية للتلفزيون. ولكن هذه كانت ستصبح خطوة محض غبية، لأنك إن فقدت التلفزيون، فإنك ستفقد بالتالي واسطة إعلامية مهمة وضرورية.

□ تذكر أميركا. لكن في الحقيقة أنت لم تبتعد عن ميونيخ بشكل حقيقي؟!

□□ في الواقع أنا برليني. هكذا كتب في جواز سفري. في برلين لدي مسكن، وأعيش هناك.

□ لماذا هذه المدينة مهملة كما هو حالك أنت؟

□□ لا.. لا أرى أنها مهملة. حتى أنني أراها حيوية أكثر من ميونيخ. وهذا الذي لا أطيقه في ميونيخ هو ضعفها وترددها. في برلين ثمة أشياء أكثر.

□ هل يمكن أن يوجد فيها أناس مثل بطلك بيبركوبف؟

□□ أكيد - ولكن مثله تستطيع أن تجد في كل مكان - الناس مضطرون لعمل أشياء هم لا يريدون القيام بها في الواقع. لقد عملت لهم " برلين الكسندر بلاتز " من أجل هذا بالضبط. والكثير من الذين شاهدوه قالوا لي إن حياتهم لا تختلف عن فرانز بيبركوبف.

□ ما الذي تريد أن تقوله لهم في أفلامك؟

□□ لا يريد الناس غولاً حتى يقول لهم ما الذي يجب أن يفعلوه بحيواتهم، ولكن يجدون إنه من الأحسن لو أنهم اكتشفوا هذه الخيوط الحمراء التي تسمح لهم أن يظهروا مقاومة لليوم الأغبر كما يقال. على الأقل أنا من يتصور الأشياء هكذا. أنا أثق بقوة الخيال، لان خيال الإنسان الأعزل هو ما يمنحه القوة ليدافع بها عن نفسه.

□ هل تثق بخيالك في عملك؟

□□ نعم. أنا أيضاً لست مهيأ لأستمع إلى غول من أي نوع. إذا ما قمت بعمل شيء، فإن هذا يجب أن يخرج من عقلي ومشاعري. بهذه الطريقة ثمة معنى وإلا فإنه لن يهم كثيراً ما إذا آمنت بهيلموت شميدت أو بالله؟!

□ عقلك ومشاعرك هل هما كافيان، أم إنك أحياناً تكون مضطراً لاستخدام الكحول والمخدرات؟

□□ بالنسبة لي كل شيء جيد حتى هذه اللحظة، طالما أنني أضع الأشياء كلها تحت رقابتي، ولم تظهر الثقوب السوداء في ذاكرتي بعد.

□ عندما تكون تحت تأثير المخدر، هل تخطر على بالك الأشياء المدهشة، أم انك تعاني لتصل إلى الأشياء التي تفكر بها ؟!

□□ لقد جربت LSD ولاحظت أنني أستطيع أن أعيد تشكيل الأشياء بحرية أكبر، وهي تعن على بالي في هذه اللحظات، ولكن بعد استخدامها يجب إعادة الشغل من جديد.

□ هل لدى المبدع من حاجة للمخدرات؟

□□ المخدرات تجربة مهمة، ولكن الأكثر أهمية هي القدرة على الخيال والتركيز. والتركيز في الواقع يعني السيطرة التلقائية.

□ هذا يعني أنك لست العبقري الذي يدخل ردهة الإبداع ببساطة..!!

□□ لا.. ليس بوسعي أن أعتمد على عبقريتي.

□ ولكن عندما نكون شاهدين على الطريقة التي تصنع فيها أفلامك بسرعة نخرج بانطباع أنك شخص شديد الخصوصية ولا يترك لنفسه مجالاً للراحة، وبوسعنا أن نتخيل أنك ستنجز فيلمين بذات الطريقة وتقع ميتاً على الأرض.

□□ لقد عملت بهذه الطريقة في بداية مشواري الفني. حينها عشت مع أناس عملت معهم دون انقطاع.

□ عندما تبدأ بكتابة سيناريو، هل تعرف بالضبط ما الذي سيحدث، أم أنك تترك الأفكار تنهمر على سطح الورق الأبيض؟

□□ في حالة " برلين الكسندر بلاتز " كنت أعرف بالضبط ما الذي أريده. ولكن يحدث أحياناً أن أتوقف ولا أعرف من أين أبدأ وكيف. لقد كان سهلاً على الدوام أن أفكر بالفيلم الذي سأصوره، أكثر من أن أكتبه. ولطالما كانت عندي حاجة من سلوك محدد، سواء أكان رواية لدوبلين أم إعلان في مجلة (Stern).

□ عندما يشاهد المرء أفلامك يكتشف أن المشاعر عندك أهم من الوقائع..

□□ لا.. ليس الأمر هكذا. المشاعر هي إمكانية واحدة عن التعبير الذاتي فقط. في " ليلي مارلين " تستغرق البطلة الرئيسة بالمشاعر أكثر من استغراقها بالعقل. لهذا حاولت أن أوجه الفيلم نحو المشاعر في كل أفلامي حتى الآن. أعطيت الحق لهؤلاء الذين يطلق عليهم (البشر الصغار)، والذين تنتمي إليهم ليلي مارلين، لأن يجربوا الأحاسيس الكبيرة. وحتى أعبر عن هذا كان من الضروري أن أجد موسيقى مناسبة. مع الموسيقا يمكن الوصول إلى أشياء غير معقولة. وهتلر نفسه لم يكن ينظم الاستعراضات الموسيقية عبثاً. الموسيقى واسطة لإبقاء الناس في خضوع.

□ لنعد نحو الأحاسيس. في أفلامك يبدو الحب قوياً درجة أنه لا يمكن له أن يتحقق..

□□ أنا على قناعة بأنه إذا تعرض الحب لمختلف ضغوطات الحياة اليومية فسوف يموت.

□ هل يوجد عندك تصور رومانطيقي للحب؟

□□ بالطبع.. حتى أنه يمكنني القول إن الحب بالنسبة لي هو مجرد يوتوبيا رائعة لا يجب تخريبها.

□ ولكن هذا يحدث يومياً على أيدي البشر؟!

□□ هكذا. معظم العلاقات التي أعرضها هي هكذا لا تستطيع أن تضغط عليّ لأعمل فيلماً إيجابياً عن الحب.

□ بما أنك مُثلي هل تعتقد أنك ترى الحب بطريقة تختلف عن من يقيم علاقات جنسية طبيعية؟

□□ حاولت جاهداً عن أجيب عن هذا السؤال في " دموع بيترافون كانط الحارة " و " قبضة الحق والحرية ". العلاقة بين المثليين تتموضع في الآليات الضاغطة، كما هو الحال بالنسبة للعلاقات الأخرى. لقد انزعج مني المثليون لأنهم كانوا يعتقدون أنهم شيء خاص. المبدعون المثليون يعتقدون أن مصيرهم ممتع بشكل لا يوصف، والآخرون ينكرون أن مصيرهم تراجيدي للغاية. أنا أقول إن كل هذا محض هراء، وإن العلاقات المثلية تمضي بذات الطريقة كما يحدث في حالة زواج طبيعي. وعندئذ انزعج المثليون، فهم يريدون أن يكونوا استثناء، وهذه هي البلاهة بعينها.

□ ما الذي تعنيه لك مثليتك بالنسبة لعملك؟

□□ عملت عدة أفلام ترتبط بشكل أو بآخر بهذه الموضوعة، ولكنني أجد أن هذه تيمة لا يجب أن تملأ أمسيتنا. ربما يكون مهما أن أخضعها للتأمل مرة واحدة كل خمسة أعوام. ولكنها لا يجب أن تكون تيمتي الوحيدة. حتى لو كانت جزءاً مني.

□ هل يعني هذا أنك الركن الأساسي في عملك؟

□□ بكل تأكيد. لا يمكنني البتة أن أقبل بأي سيناريو من أجل عمل أي فيلم. ففي كل فيلم ثمة شيء مني.

□ طريقتك في ارتداء الملابس، أحياناً بسرعة كبيرة، وأحياناً أخرى بملابس جلدية لطيفة للغاية. هل هذه الطريقة هي جزء منك أيضاً، وهل تقوم بذلك عامداً حتى يقول الناس من حواليك: ها هو العبقري قادم؟!

□□ النظارات السود والقبعة أرتديها من أجل بروجكتورات الأستوديو فمن دونها سوف يلازمني وجع رأس مخيف. وعندما أذهب في المساء إلى حانة ما لا ألحظ إطلاقاً أنني لم أخلعها. في بعض المراحل كنت أرتديها

عامداً، فهذا شيء يرتبط بالدفاع الذاتي عن النفس، ولكن هذا أصبح ماضياً الآن. ومازلت أرتدي السترة الجلدية.

□ بسبب إيمان ما..

□□ لا.. عملياً يوجد فيها الكثير من الجيوب وهي تحمي من البرد، ومن الحر. أنا أشعر بسعادة وأنا أتنقل بها.

□ هل تتبع لبعض الشخصيات؟

□□ بكل تأكيد أتبع المخرج الألماني - الأميركي دوغلاس سرك. لقد تعارفنا في وقت متأخر. وكان لقاؤنا بالنسبة لي يمثل نقطة حاسمة في حياتي، فقد اكتشفت فيه إنساناً حساساً ومثقفاً رفيعاً. ويستطيع عمل أفلام يمكنها أن تثير إعجاب الجمهور العريض. سرك هو ديتلييف سيرك الذي عمل خلال الثلاثينات أفلاماً مع سارة ليندر مثل " نحو الشواطئ الجديدة ". تعجبني بعض أفلام هوارد هوكس مثل " بعض السادة يفضلون الشقراوات "، كما يعجبني "Band of Angel" لراؤول ولش، و " كازابلانكا " لمايكل كورتيس. ثم جاء جودار، وهو عندما بدأ تصوير أفلامه، كنت أنا قد بدأت الذهاب بشكل منتظم إلى دور السينما، ولقد اكتشفت لأول مرة أن المخرج السينمائي لديه الإمكانية لأن يقدم صورته للعالم. لقد ظهر عند جودار أن أفلام مخرج ما تربطها على الدوام أشياء مشتركة.

□ في وقت سابق كنت تحب الحديث عن التضامن.

□□ نعم في وقت سابق تحدثت كثيراً عنه. واليوم لم يعد الأمر كذلك، فقد ألقيت بنفسي في مناطق اليوتوبيات.

□ مسألة عمرية؟

□□ لا.. ليس ثمة شيء يرتبط هنا بالعمر، بل مع التجربة المتراكمة من خلال مختلف الجماعات والمؤسسات كما يقولون هم. التضامن الذي

حلمت به أنا تبين أنه من المستحيل الوصول إليه، ولم يعد مهماً ما إذا توصلت إلى التضامن في عملك أو في حياتك. تربيتنا قادتنا إلى هناك كي لانجرب التمرن على التضامن.

□ قطعاً...

□□ نعم.. من حيث المبدأ ليس بمقدورنا، ولهذا تختار من المجموعة قائداً، وهو من جهته إما يقبل الدور وإما لا، في المحصلة النهائية أخفق كل شيء. وبغض النظر عمن هو المذنب – الآخرون يقولون إنني أنا وأنا أقول إنهم هم – هكذا بمعنى من المعاني أخذت على عاتقي أن أكون أباً وأماً للمجموعة. استمريت فترة معينة، وقد قبلت أن ألعب اللعبة بأمل أنها ستنقضي، ولكنها لم تفارقني للحظة إطلاقاً. يمكنني أن أتصور أنه من الروعة أن تعيش مع أناس آخرين من دون أن يطلب منك مباشرة أشياء محددة، نتيجة ما. يعني أن تكون في مجموعة ولكن من دون أن تعمل معهم أفلاماً أو مسرحاً. ببساطة أن تكون مع أناس عاديين تعيش معهم، فيما يعتقد الجميع أن هذا أمر مدهش.

□ هل ترتبط هذه الرغبات بسيرتك الذاتية؟

□□ أبي وأمي تطلقا عندما كنت في السادسة. قبل هذا عشنا في مسكن، في جزء منه بناه أبي كمقصورة طبيب، والجزء الآخر كان يؤجر لبشر مختلفين. في ذلك الوقت لم أعرف بالضبط من يعيش وأين يعيش. وجدتي التي كانت تطبخ لنا أوضحت لي هذا الأمر. ولكن أبي وأمي لم يكونا أقرب إليّ من الناس الآخرين في المنزل. ربما أحس بتبعيتي نحو مجموعة ما بوصفها شيء ممتنع، ببساطة، لأن ذلك الزمن بدا لي ممتعاً للغاية.

□ من هو أبوك في الواقع؟ طبيب أم تاجر موبيليا منزلية؟

□□ هو هذا وذاك، وهو طبيب اشترى عدة منازل وقسمها إلى غرف مستقلة وملأها بالقوادين.

□ كما ظهر في فيلمك " كاتزيلماهر "..

□□ نعم بهذه الطريقة وصلت إلى مشاكل القوادين. وأبي كان قد قال - الآن كما هو الحال عندي في كيولن (في ذلك الوقت كنت في الثامنة عشرة من عمري) وكان بوسعنا أن نؤسس شركة، وأن نوسع نشاطنا. ساعدته مدة عامين، ثم رفضت، وبدأت أعمل أفلامي القصيرة الخاصة بي، ووطأت مدرسة التمثيل.

□ هل يفخر أبوك بك اليوم؟

□□ لا أرتبط بعلاقة معه، يمكنني أن أتصور أنه يشعر بعدم الارتياح عندما يسأله الناس ما إذا كان هو والد المدعو فاسبيندر.

□ ألم تفتقد إطلاقاً إلى العلاقة مع أبيك؟

□□ في وقت سابق نعم. لكنني فهمت تدريجاً أنه لم ينقصني شيء. مع أمي التي لعبت الكثير من الأدوار في أفلامي حصل العكس. نجحنا بتطوير علاقة صداقة، ولكنني أنا من رفضت أن أقبل شيئاً أبعد من هذا. ليس لدي حاجة من تلك العلاقة النموذجية: أم – ابن.

□ ألا ترفض عموماً كل تلك العلاقات (النموذجية) مع الناس الآخرين؟

□□ عندي أصدقاء شخصيون، والذين هم ليسوا مضطرين لأن يكونوا على علاقة بالسينما أو المسرح. يوجد مثل اولئك الذين أتعرف إليهم في الحانات، فأنا مضطر أيضاً لأبتلع الجرعة الضرورية من الحياة.

□ ماذا تفعل عندما لا تصور فيلماً، مع أن هذا يحدث نادراً.. ؟

□□ إذا توفر لدي الوقت، فأنا أتعاطى مع شيء جديد. الآن مثلاً أجد الوقت لكتابة فيلمي القادم " كوكائين " وذلك للمرة السابعة، حيث من المنتظر أن تؤدي فيه رومي شنايدر دور البطلة الرئيسة.

□ هذا يعني أنك لا تملك وقتاً بالمطلق؟

□□ عندي الحياة والعمل يشكلان حالة واحدة.

□ ولكن أسلوبك في الحياة يمكن أن يقضي عليك ببساطة.. هذا لايمكن أن يمر دون أن يترك آثاراً سلبية على صحتك؟!

□□ عندي آلام صدرية مرعبة. قلت لنفسي: - لا يمكن أن أستمر هكذا إلى ما لا نهاية. سأموت. ويجب أن أدخل مشفى. كنت مع زوجتي السابقة انغريد كافن في طنجة، وأخذت الطائرة إلى ميونيخ، وهناك قال لي الطبيب: - ما من شيء ألمَّ بقلبك سيد فاسبيندر، حتى لو كنت أنت من يريد ذلك. وللحق فقد اختفت هذه الآلام إلى غير رجعة منذ ذلك الوقت.

□ على ما يبدو كان نزاعاً نفسياً، الضخم القدير فاسبيندر تعاطى مع الموضوع مثل الحسّاس الرقيق نرسيس..!!

□□ لقد حاولتما من قبل أن تصماني بنرسيس بسبب الملابس، والآن لن أسلم لكما. طبعاً النرجسية تحضر دوماً هناك، حيث يريد المرء أن يظهر نفسه في المجتمع مظفراً، كما فعلت أنا في السنوات العشرين الأخيرة. نعم يمكنني أن أتماسك كثيراً، وأن أبقى في الظل، ولكنني كنت أتكشف دائماً في كل القصص التي رويتها.

□ لنقل هكذا - أنت نجم خاص، ولكن من جهة أخرى أنت تنتج نجوماً آخرين.. شيغولا على سبيل المثال. كيف يحدث هذا أنك تعترف بالآخرين؟!

□□ عندي مثل الشرارات التي تقدح دوماً. شيء ينطق: " شتراك "، وفي الحال أعرف أنه مع هذا أو ذاك يمكنني أن ألتقط شيئاً، وحتى الآن لم أكذب على نفسي.

□ ألم يمكنك أن تصل إلى نفس الشيء مع ممثلين مسرحيين مجربين؟

□□ هم لديهم خدعهم أيضاً، يفتحون أدراجهم بحسب الواقعة، ثم يلطشون كل شيء موجود فيها. إذا كان عندي ثمة دور لفتاة شابة أفضل أن أستخدم من يحاكيها.

□ ولكن العمل مع نفس الممثلين والممثلات أليس لديه مشاكله؟ هانا شيغولا على سبيل المثال هربت منك بعد " ايفي بريست " هل صحيح أنها لم تعد ترغب بأي شيء يربطها بك؟

□□ هانا تمثل بالطبع مشكلة بسيطة، هي تعمل معي وكانت تظهر بشكل جيد في أفلامي. بعد ذلك بدأت تعمل مع مخرجين آخرين، وفي كل فيلم لم تكن تظهر فيه جيدة إلى هذا الحد. ولأنها لم ترد أن تصدق أنها هكذا هربت مني، ومع ذلك فإن المخرجين الآخرين لا يقدرون على العمل معها. ربما لم تعجبهم كثيراً.

□ هل يعني هذا أنك يجب أن تعجب بممثليك؟

□□ يجب أن أعجب بهم. وأن أعرف كيف يمكن لي أن أتواصل معهم، عدا ذلك يجب أن يعرف هذا الممثل أو هذه الممثلة كيفية تركيب الإضاءة حتى يظهر أو تظهر بأفضل وضعية.

□ هل تعاين كل شيء من وجهة نظر جمالية؟

□□ نعم.. كل شيء أقوم به يجيب على متطلباتي الجمالية. حتى هناك عندما تحصل أشياء قبيحة ومرعبة. أنا أريد أن يكون لديها شكلها المرتبط

بتصوراتي عن الفن. في السينما يكون المخرج مجبراً على أن يعرف عن أي مشاعر تجيب أي عدسات.

□ التقنيات مهمة أيضاً، إذ لا يكفي الخيال.

□□ على الشاشة يمكنني أن أعمل هكذا. صالة يوجد فيها ثلاثة أشخاص وهي تبدو مليئة. عندما تعمل هذا الشيء فإنك تقدم سروراً مجيداً. ولكن عندما يظهر شيء يفسد علي سعادتي في تصوير الفيلم فإنني أجن وأصبح مخيفاً.

□ ألا يشكل النجاح جزءاً من السعادة؟

□□ ربما أكثر من الفيلا التي تحصل عليها ليلي مارلين من هتلر كهدية في الفيلم. أريد أن أقول إنه إذا ما قام قائد سياسي بإهدائي فيلا، فإن هذا قد يسعدني أقل مما يمكن لغلاف مجلة (Stern) أن يفعل. بعد ذلك الـ (Timp) الذي أعرف أنني سأصل إليه. ولكن حتى الآن هذا يفرحني وأنا أعترف بذلك.

□ في الواقع أنت وصلت إلى أشياء كثيرة في مشوارك، وحان الوقت لتكتب مذكراتك. أما زالت هووليود تواصل غوايتك؟

□□ يمكنني القول إن أهم شيء بالنسبة لي يكمن في الاستمرار بعملي، رغبتي أن أعمل مع جيمس دين أو مونرو، أو حتى مارلين ديتريخ يمكن لها أن تروح عن النفس بطريقة رائعة. لكن ذلك لم يعد ممكناً.

□ لو كنت قد صورت معهم، فإن اسم فاسبيندر، كان سيكتب بأحرف صغيرة على أفيشات الأفلام، بعكس الطريقة التي يكتب بها الآن..

□□ لن يكون عندي أي اعتراض لو استطاعت شيغولا أن تبيع الفيلم الذي تعمل فيه أفضل من فاسبيندر. لن يمكنني ساعتئذٍ أن أقاوم كتابة اسمها بأحرف كبيرة.

□ هل يعود نجاح أفلامك عليك بالمال؟

□□ لا. بالأموال الرابحة أصور أفلاماً أخرى لا يمكن لأحد أن يمولها. ولا أعرف ما إذا كانت سأؤمن أرباحاً أصلاً.

□ أليس لديك شعور بأنك تعمل الفيلم، وتكرر التيمة ذاتها في أفلامك؟

□□ كل مخرج عاقل يعيد التنويع على نفس التيمة، وهكذا يعمل نفس الفيلم في كل مرة يصور فيها. تيمتي هي انفجار المشاعر بغض النظر بأي طريقة أنهيها فيها. أعتقد أن هذه قضية لا تنتهي، ولهذا تظل بالنسبة لي دائمة. طبعاً ليس هناك فرق، فيما إذا دار الحديث عن انفجار في حب الوطن، أو حتى انفجار الحب بين شخصين، حيث يقوم أحدهما بتحطيم الآخر. دائماً هناك معالجات جديدة للرواية.

□ وهكذا سوف تظل حتى نهاية حياتك تصور نفس الفيلم؟

□□ أعمل أفلامي برؤية، وبنوع من اليوتوبيا أؤمن معها أنه في يوم ما سوف يظهر مجتمع يكون كل شخص فيه عبارة عن مبدع. ولكن طالما هذا لا يحصل، فإن الناس سيظلون بحاجة للسينما التي تجعل الحياة محتملة. أنا بوسعي ألا أعرف أفلامي، ولكن يكفيني أنني عملتها وجربت طعم السعادة جراء ذلك.

□ هذه وجهة نظر نخبوية للغاية...

□□ بالطبع إنها نخبوية. نحن يمكن لنا أن نكون مسرورين أكثر من عمل اولئك الناس الذين يقفون من أجل ضبط الخط. نحن لدينا امتيازات أن نرد هذا إلى المهنة التي نمضي معها في الواقع. وأنتما أيضاً تريدان فعل ذلك.

□ هذا يعني أنك شخص فرح بحياتك؟

□□ نعم... وهذا ليس بسبب فيلات في تيسين أو ما شابه، بل بسبب أنه ما تزال لدي إمكانية أن أعمل أفلامي الخاصة.

– تشرين الأول ١٩٨٠ –

أنا فوضوي رومانسي

❖ حوار مع فرنك ريبلوه حول " سر فيرونيكا فوس "، و" كيريل ".

□ بعد " لولا " و " زواج ماريا براون "، " سر فيرونيكا فوس " هو فيلمك الثالث عن سنوات الخمسينات في ألمانيا الفيدرالية. أفلام حزينة متشائمة تلت سنوات الحرب، وجرى الانتباه لها بأمل كبير. كيف سارت الأمور هكذا؟

□□ لا أصدق أن شيئاً من كل هذا كان حقيقياً، وأنا على قناعة تامة أن الناس التزموا بالإيقاع، ولكنهم لم يستطيعوا العيش بشكل طبيعي أو كما هم أرادوا. لقد كانوا داخل هذه التحولات من دون أن يفكروا بها، ولم يعيدوا الشغل عليها نفسياً.

□ في أفلامك الأخيرة " ليلي مارلين "، " لولا "، " سر فيرونيكا فوس " تظهر الكثير من التناقضات من خلال الشخصيات الثنائية. هل كان من السهل أن تعمل مع (بطلات)؟

□□ أنا أجد ذلك سهلاً. في مجتمعنا، يكون الرجال مضطرين للعب بعض الأدوار أكثر من النساء. ولكن للنساء أيضاً أدوارهن، ويبدو سهلاً عليهن أن ينجحن بالخروج منها، أو إنهن يقمن ببساطة ببعض الخطوات على الحافة. ثمة عند الرجال سلوك مشابه كان يمكن قبوله كرفض للمشاركة في هذا الحزن. في الأوساط المجتمعية يكون الرجال أكثر تنظيماً. ولهذا هم يبدون أكثر مدعاة للشفقة. وأما النساء، فإذا ما حاولن عمل شيء خارج أن

يكون مقبولاً مجتمعياً. فهن لا يدخلن مباشرة في حكاية من القرن التاسع عشر، أي، إنهن لا يصبحن نساء شوارع منذ الوهلة الأولى.

□ في الفيلم ثمة صحفية تقول " الناس يثيرون فضولي في اللحظات التي يتيهون فيها، ولكنهم عندما يخرفون، فإنهم لا يثيرون فضولي بذات الطريقة " كيف نفهم هذا؟

□□ هي تفكر بهذا من موقعها كعاملة في الصحيفة. هذا هو عملها. أن تراقب الآخرين حتى يصلوا إلى مرحلة دمارهم. الصحف بحاجة إلى القصص دائماً.

□ وهل تراقب الناس أيضاً بذات الطريقة؟

□□ بالتأكيد.

□ بمتعة؟

□□ ربما بسعادة ومتعة. ليس لدي ثقة بالصحفية، أو على الأقل بما يتعلق بالطريقة التي تعمل فيها على توليف القصص. أنا من جهتي، أقل شيء أحاول أن أفهمه، هو لماذا ينحدر الناس نحو الحضيض بسرعة ؟

□ ما هو الشيء الذي يريد أن يقوله " سر فيرونيكا فوس " ؟

□□ يمكنني القول إنك تفهم هذا أفضل مني.. " سر فيرونيكا فوس " يستوي في أنه يمتلك وحدانية خاصة، درجة أن الأوضاع أفقدتها إياها في مدة قصيرة.

□ في مشهد الموت كما تم توليفه، دهمني إحساس أنها تقبل الموت بالرغم من أنها خططت لانتحارها بدم بارد.. هل هذا انتحار أم قتل ؟

□□ هذا قبول وموافقة، ذلك أنها عرفت أن اللعبة قد انتهت، وأنه لم يعد أمامها فرصة أخرى، هكذا يمكنني أن أفسر الأشياء. وعموماً لم يكن لدي خيار آخر.

□ قبل فترة شاهدت توليفاً " سريعاً " للفيلم. ثمة مشهد تريد هي فيه أن تحرر نفسها، فتكتب على ورقة صغيرة كلمة " النجدة " وتقوم بوضعها على النافذة. يبدو كما لو أنها ترغب بالعيش..

□□ مغزى المشهد لا يكمن هنا. هي تريد من يساعدها. على أية حال لم نوفق بهذا المشهد، وهو غير موجود الآن في الفيلم.

□ يقول كاتز في الفيلم:" ربما بدلاً من المورفين يجب أن أصف لك رجلاً تحبينه ".

□□ هذا يعني أن كاتز يعي أن إمكانية مشابهة يمكن لها أن تساعد. وأنا أجد أنها ليست شخصاً سيئاً فقط، فهي تعرف أنها تسير عكس التيار، وهو يوصي بالمورفين لأنه يربح من هذه العملية.

□ في الفيلم تقول فيرونيكا للطبيب:" أنت أهديتني السعادة "، والدكتور كاتز يجيب " لا.. أنا بعتك إياها ". كيف ينعقد السؤال مع مشهد السعادة، وهل تعتقد أن هذا الذي تقدمه عن السعادة يمكن شراؤه بالمال حقاً؟!

□□ لا أعتقد أنه يمكن أن يوجد شيء لا يمكن شراؤه. الطريقة لإنهاء عملية (بيع – شراء) موجودة في كل إمكانية كي تشعر بالسعادة، كيف تشتري سعادتك؟

□ لقد قرأت في لقاء معك أن كثيرون ينتظرون انهيارك. هل تقصد شخصاً معيناً؟

□□ لا. هذا يذكرني بمجموعة أوبرهاوزن وما إذا كان يوجد أناس لايمتلكون الحق في حضور اجتماعاتها. خلال الستينات لم يكن هناك أفلام ألمانية جيدة. وعندما يقول المخرجون الشباب اليوم أن كل الإمكانات تذهب إلى فاسبيندر وهيرتزوغ وشلوندورف، فهذا أمر مختلف قليلاً. فنحن قمنا فعلاً

ببعض الأشياء. أهم تماماً ما إذا حاول أحدهم أن يعمل شيئاً وصادف صعوبات، فأنا أيضاً عملت كثيراً من الأفلام من دون إعلانات مجتمعية. وذهبت باتجاه مغامرة حاسمة، وتحملت أعباء الديون. لا أستطيع أن أفهم الشبان الذين يجنحون لتأكيد أن بغية تصوير أفلامهم، فإنهم يحتاجون للدعم الشامل من قبل المؤسسات. أنا يمكنني أن أقول شيئاً واحداً فقط – قلته لك أيضاً – صور، ببساطة صور. راكم ديوناً، وإذا ما نجح فيلمك، فإنه سيمكنك من إعادة كل شيء، وإذا لم ينجح فعندئذٍ وقّع على ميثاق الشرف..!! ولكن أن تجلس وتنتظر الملايين أن تأتي من تلقاء نفسها، فإن هذه هي البلاهة بعينها. لا أعرف من الذي موّل أفلامي الأولى، ذلك أنني في ذلك الوقت لم يكن بوسعي أن أبيع سيناريو جيد واحد. نعم لقد عملت في فوضى شاملة درجة أنني لم أعرف من الذي قام بعمليات تمويلي..!!

□ كيف يبدو وضعك التمويلي اليوم؟ هل يمكن من دون مساعدة مؤسسة ما أن تمول فيلماً موضوعه شخصي بحت؟

□□ يمكنني أن أعمل فيلماً.. نعم. يمكنني أن أعمل فيلماً بميزانية منخفضة للغاية.

□ ما الذي يعنيه لك فيلم الميزانية المنخفضة ؟

□□ دعنا نقول: أن يكلف نصف مليون من دون أن ألزم أحداً. وفوق كل شيء يجب أن آخذ قروضاً. ولكن في هكذا حالة سوف أظل معدماً.

□ علاقتك بممثلي " عذابات فيرونيكا فروس " فيها أسى. أقتبس التالي: " الممثلون كاذبون، أغبياء ومحبطون. وعندما لا تعرض عليهم الأدوار يتبادلون الطعنات " ما هي القوانين الطبيعية التي اكتشفتها وتفعل فعلها في الإنسان؟

□□ نعم.. يمكن بالطبع مراقبة الإنسان بخصوص الكثير من القوانين الطبيعية. الممثلون ليسوا دائماً أغبياء وعلى شيء من الإحباط، ولكن ما إن يتوقفوا عن تلقي عروض العمل حتى يبدؤون بالشرب. بكل تأكيد هذا قانون طبيعي، وهذا يعتمد على استمرارية الزمن الذي سيجلسون فيه من دون عمل.

□ المخرجون ألا يشربون أكثر من اللازم أيضاً؟

□□ هناك مجموعة من المخرجين يشكل المشروب خطراً عليهم، وهم كحوليون تماماً. عموماً في هذه المهنة يتم الشرب كثيراً، وهذا أسوأ من استخدام أي نوع من المخدرات. أنا أعتقد أن الكحول أشد فتكاً لأنه ينتج الغباء.

□ أنجزت أربعين فيلماً. وعندي إحساس أن الكثيرين يجدونك في دور هامستر (نوع من أنواع الفئران) محشو بمدد زمنية إنتاجية.. كيف يمكنك أن تتقبل هذه الأشياء.

□□ أولاً: أنا لا أعمل أكثر من الناس الآخرين. على سبيل المثال أكثر من إنسان يقوم على إنتاج المعلبات في مصنع. أعمل تقريباً طوال العام. لا أستريح غالباً، بقدر ما هو مسموح العمل في هذه الأجواء.. هذا من جهة. ومن جهة أخرى أنا أمتلك آلية للحركة من الصعب أن أفسرها. أنهي الأشياء التي تجعلني سعيداً.. وهذه هي جريمة المخدرات التي تخصني.

□ هل تؤمن بأنه يمكن أن يوجد تكافؤ في العلاقة بين رجلين؟

□□ لا يمكنني أن أقول، فأنا لم أعايش مثل هذه العلاقة حتى الآن. دائماً كان عندي علاقات مع أناس آخرين أقوياء في نفوسهم. ولكن بالعلاقة مع المهنة دائماً كانوا في مواقع أضعف مني، لأنه إذا ما استمرينا بأن نكون أقوياء، فإنه سنصل إلى سوء تفاهم لا حدود له. أريد أن أوضح بالقول: ما الذي سيحصل عليه جزار ما، وما الذي سأحصل عليه أنا ؟!!

□ لطالما كنت حذراً.. هل ثمة قصص حب؟

□□ لا.. لم أكن دائماً كذلك. ومن خلال التجربة تعلمت - وهذا قد حصل معي ثلاث أو أربع مرات - كيف قبلت مثل هذه العلاقة، وقد انتهت بشكل مأسوي. ولكن هذه تجربة ويجب للإنسان أن يمر من خلالها حتى لو بدا ذلك وقحاً للغاية.

□ فيلمك المقبل هو " كيريل " لجان جينيه..

□□ قصة صعبة للغاية..صعبة..وحتى لا نحصل على ديكور عن العنف فقط، أو حتى الفاشية..

□ ما الذي تريد أن تقوله؟

□□ عندما يقرأ المرء هذه الرواية يخرج بانطباع ثقيل مصدره مديح العنف والقتل والخيانة.. وهذا ببساطة، لأن جينيه يقول إن مثالية المخلوق الآدمي يمكن الوصول إليها إذا ما قرر أن يذهب إلى أسوأ شيء، وأن يبلغ أدنى درجات الانحطاط التي يقدمها المجتمع. ويجب أن يكون واضحاً إن هكذا تأكيدات تصلح فقط لهكذا مجتمع. وإذا ما أوقفك شيء ما عن التركيز فأنت مضطر لأن تصبح خائناً، قاتلاً وعنيفاً.

□ هل يجذبك العنف؟

□□ العنف شيء ممتع. وإذا ما توقف عن أن يكون ممتعاً، فإنه لن يثير انتباهي. على أية حال هو يثير فضولي لأنني مشهور، ولكن لا أرغب بأن تكون لي علاقة به، كما هو الحال مع اولئك الناس الذين ذكرتهم قبل قليل، أقصد اولئك الذين يرمون بأنفسهم في أحضان الكحول ويدخلون في طور لا أعود أعرف كيف يمكنني أن أتبادل معهم كلمة عاقلة. فجأة يغيرون سلوكهم بشكل جذري، ولا يعود أحد منهم يذكر ما الذي أنهاه أثناء شربه.

□ من المعروف أن اولئك الذين يقومون أثناء النهار بتقبيل الأقدام من أجل البقاء في العمل، عادة ما يشعرون بالحاجة لقائد في الجنس أو العنف. نفس الشيء يحدث مع أناس تحمل مهنهم في طياتها الكثير من التوتر. مدراء يتسلطون على مرؤوسيهم. وعندما يلتقون بعاهرة يقبلون الخضوع لها بشكل كامل..

□□ نعم .. هذا هو الوضع.

□ كيف هو الوضع في حالتك؟ هل تعجبك الألعاب الجنسية السادو - مازوخية؟

□□ نعم ولكن في حدود أن أظل أنا المسيطر فيها. لا يهم من يؤدي أي دور. في كل علاقة أمر بها يهمني أن أتحكم أنا بالوضع الناشئ. كنت مع أناس عرفت مسبقاً أنهم يتعطشون لأن يكونوا صرعى بين يدي. هكذا يجب أن أتحكم بالوضع طوال الوقت، لأنني عندما لا أفقد وعيي، فهذا يعني أنني لاأريد أن أقوم بقتلهم. لا أصدق أنه سيتم الوصول إلى قتل سادو - مازوخي. ومن المؤكد أنه يوجد مثل هؤلاء الناس الذين يرغبون بذلك، ولكنهم قلة، كما هو الحال في كل مكان، والسؤال هو هل يقبع القاتل السادي في أساس اللعبة الجنسية؟ البشر يجب أن يحتفظوا بهذا الشعور في أنفسهم، بمعنى أن الآخر يرغب بقتلهم فعلاً. ولكن بما يخصني.. أنا لست في هذه الوضعية أبداً.

□ لم تبحث عنها إطلاقاً؟

□□ لا.. أبداً. لو أنني بحثت عنها كنت سأجدها بالتأكيد. أعتقد أنني كنت في أماكن كافية على هذه الأرض حيث كانت متوفرة، ولكنني دائماً التقيت بأناس كانوا يرغبون بأن أكون أنا من يقتلهم. وكان ثمة لحظات قلت فيها لنفسي " راينر فيرنر لك أن تتوقف ".

□ ممَ خفت؟

□□ من الموت.

□ الجميع يخاف من الموت..

□□ لا.. معظم الناس يخافون عملية الموت، وليس من الموت نفسه. هم يخافون من المرض قبل الموت – وهذا، أكان طويلاً أم قصيراً، فإنه يعني الألم، فيما أنا أخاف من هذا لأنني لن أتواجد. حتى الآن لا أستطيع أن أقبل شيئاً. يعني أنا أحاول دائماً أن أجرب هكذا طرائق في السلوك كما هو حال فيرونيكا فوس.

□ متى شعرت بالخوف من الموت؟

□□ آاااخ – لا أستطيع أن أقول لك بالضبط. الخوف يذروني أثناء الكتابة، أثناء ممارسة الحب، وفجأة يداهمني وأنا أتناول فطوري الصباحي.

□ أين تكمن نقاط قوتك ونقاط ضعفك؟

□□ صعب جداً أن تتحدث بمثل هذه الأشياء عن نفسك. ولكنني أعتقد أنه في مثل حالتي، على الأغلب نقاط ضعفي ونقاط قوتي هي في هذه الضرورة التي أعمل عليها.

□ ما الذي تحتال عليه من خلالها؟

□□ على الأغلب اللحظات الميتة. تلك الأوضاع المفرغة من أي معنى التي يملكها الإنسان في حياته.. هذا ما أحتال عليه.

□ هل هي نتيجة للإحباط ؟

□□ لا أعتقد. يمكنني القول إنني عدواني مهووس، وإنني أحاول أن أكون هكذا بأقل قدر ممكن عبر العمل الخارق. أنا ببساطة أمد جسوراً فوق عدوانيتي.

□ سؤال أخير.. يمكن أن يوصف المرء بديمقراطي، مستبد، مسيحي، فوضوي، ليبرالي، محافظ. أنت ماذا تكون.. كيف تصف نفسك؟

□□ أنا فوضوي رومانسي.

- أيار ١٩٨٢ -

حوار مقتضب

❖ مناظرة بين مارغيت كارستينس وراينر فاسبيندر حول محتوى "مارتا "

مارتا في مستهل الثلاثينات من العمل عندما يقدر لها أن تلتقي يهيلموت. تلتقي به؟! حتى وقت قريب وسريع. ثانية قصيرة. نظرة خاطفة ولا شيء أكثر من هذا؟ تسأل زميلة لها في المكتبة حيث تعمل. هذا – تقول مارتا، الرجل الذي ستزف إليه.

مارتا في الواقع لم تفكر بالزواج إطلاقاً. وهي تعيش عند أهلها. تعمل في مكتبة، ليس لأنها تحتاج إلى المال، بل لأن العمر يشعرها بالسعادة. وهي عندما تخرج في عطلة تسافر إلى أمكنة مختلفة مع أبيها. لديها صديقات. ولكن لديها طريقتها الخاصة في الحياة. هي وحيدة، ولكنها سعيدة بطريقتها في العيش.

مارتا وهيلموت ينطلقان بسرعة في طريقهما، طبعاً بقدر ما هو ممكن حدوثه في مثل حالتهما. وبعد أن يؤثثان بيتاً كان قد اشتراه هيلموت، وأعاد ترتيبه بما يرضي ذوق مارتا. لقد أراد هيلموت أن يجعل من مارتا امرأة سعيدة. وهي تشعر فعلاً بأنها سعيدة. هي تحب هيلموت.. القوي.. المستقل، المتسلط، وهي قد ربحته تماماً لأنه أخضعها بالكامل له. هيلموت صاغ مارتا، وأعاد تشكيلها وفق تصوراته. جعلها " قابلة للاستخدام "، وبالتدريج أخذ حب مارتا لهيلموت يتحول إلى خوف صامت، وقد أخذ هذا الشعور يقوى في داخلها، بقدر ما أرادت أن تتصدى له. هو يعذبني. تقول مارتا لصديقاتها. أنت تصبحين هستيرية – يقلن لها. لا أحد يصدقها. الجميع يحسدها على هذا

الرجل الجميل والمثير. ومارتا تعتقد أن هيلموت يريد أن يقتلها، وتجرب محاولة للهرب منه. ولكنها تتعرض لحادثة مؤسفة، وتستيقظ لتجد نفسها معوقة في مشفى. هيلموت يجلس بجانب سريرها. والآن هي تعود إليه بالكامل.

مارغيت كارستينس: سلوك مارتا هنا يرتبط بشخص مريض.[١]

راينر فيرنر فاسبيندر: ولكنها ليست مريضة. هي مثل كل النسوة الأخريات.

م.ك: ليس كل النسوة. أنا على سبيل المثال لست مثلها. وإذا ما أصبحت يوماً ما كذلك، فإنني سأناضل ضد هذا.

ر.ف: كيف يمكن لك أن تناضلي ضد شيء، هو موجود بطبع النساء منذ آلاف السنين. وعدا ذلك، فإن النسوة دخلن في مواقع الضعف برغبتهن. وهكذا لا أعتقد أنهن سيتمكن من مقاومة شيء، حتى لو امتلكن معلومة عن هذا الشيء. الذي يريد أن يناضل ضد شيء ما، أولاً يجب أن يقرر ما هو هذا الشيء، وبعد هذا ليشحذ همته ويفعل ما يريد.

م.ك: أنت تزيف الحقائق.ثمة الكثير منهن لن يتركن الرجل مهما علا شأنه أن ينتصر عليهن.

ر.ف: أنت على سبيل المثال بوسع أي رجل أن ينتصر عليك. بوسعي أن أسحقك.

م.ك: في العمل.. لم يعد ممكناً. هذا لأنني لم أعد أعتمد عليك.

ر.ف: عندي تصور آخر عن الاتكالية – وهي ليس لها أدنى علاقة بك أو بي بشكل محدد، أو بهذه الوضعية التي اقتادوا النسوة اليها. كل رجل بوسعه أن يجرحك، وأن يهينك..

---

(١) مارغيت كارستينس تؤدي دور مارتا في فيلم تلفزيوني لفاسبيندر عام ١٩٧٤.

م.ك: وهذا يمكن للمرأة أن تفعله بالرجل أيضاً...

ر.ف: نعم، ولكن الرجل بوسعه أن يضطهدها حتى عندما يقول لها إنها امرأة. هذه هي الوضاعة بحد ذاتها.

م.ك: في حالتي لا تستقيم..

(استراحة)

ر.ف: النسوة اللواتي يسمحن بأن يُضطهدن غالباً ما يظهرن أكثر جمالاً من النسوة اللواتي يقاومن.

م.ك: هل تفكر بهذه الطريقة حقاً؟ ربما لأنهن أكثر طراوة، ولكن عندما يفرض عليك أن تقاوم، هل ستتهرب؟ لهذا ربما غالباً ما أبدو حمقاء.

ر.ف: في " مارتا " كنت رائعة.

م.ك: هذا الذي شاهدته في الفيلم بدا لي غريباً للغاية – بخصوص تأثيره. لقد أعجبني، ولكن ليس بوسعي أن أطلق عليه إنه رائع إلى ما لا نهاية. وإذا ما بدوت مرة أخرى رائعة، فهذا لأن مارتا سمحت بأن تضطهد وتعيش مع إحساس أنها يجب أن تتحرك ضد هذا الاضطهاد، عندها يوجد توتر بين عدم الرضا والاضطهاد، وفي نفس الوقت الرغبة بأن تبقى مضطهدة.

ر.ف: مارتا ليست مضطهدة، ولكنها مؤدبة. ولكن هذه التربية هي اضطهاد بنفس الوقت.

م.ك: الحياة من تلقاء نفسها هي عملية تربية دائمة. طبعاً هذا تفكير مغرق في رجعيته، ولكنني أعرفه من تجربتي. يمكنني القول إنها تجربة سلبية، ولا أجدها سليمة ومحقة.

ر.ف: لا تقاومي.. أم أن هذا يعجبك؟

م.ك: بوسعي أن أتصور طريقة أخرى للتربية. ولكنني أعلم أن الطريقة التي رباني فيها أبي رسمت مصيري بهذه الطريقة، كما أنا اليوم.

ر.ف: في نهاية الفيلم عندما مارتا لا تعود تركن إلى حياة مستقلة، فإنها في الواقع تكون قد وصلت إلى ما أرادته هي لنفسها...

م.ك: لا يمكنني أن أذهب إلى هذا الحد. أريد أن أقول إنني أجد سلوكها نوعاً من التهدئة. فهي في هذا الفيلم تقوم بمحاولات أخرى للمقاومة. وهي تتصرف بشكل عدواني تجاه أبيها وأمها وزوجها. هل تفكر حقاً أنها في هكذا نهاية تكون سعيدة.

ر.ف: نعم.. أليس كذلك؟ هي أرادت هذه النهاية وبوسعها أن تصبح كما كانت من قبل.

م.ك: ولكنها لم تقبل بما أراده الرجل منها على الاطلاق.

ر.ف: لقد بقيت عنده إثر نوبة.

م.ك: ليس صحيحاً. لقد هربت حتى لو كان ذلك قد جرى إثر نوبة هستيرية .

ر.ف: بالضبط هكذا. فهي تحاول ولو لمرة واحدة أن تتخذ موقفاً واضحاً وواعياً ضد أبيها أو ضد هيلموت.

م.ك: هي عاجزة عن أن تتخذ هكذا موقف. عاجزة بالكامل.

ر.ف: أين يكمن عجزها؟

م.ك: في وعيها الفطري، فهي تعيش دوماً في علاقة قبالة الآخرين.

ر.ف: يمكن اعتبار كل إنسان يعيش هكذا..

م.ك: نعم.. نعم إلى حدٍ كبير، ولكنني على قناعة أنها قطعت خط نموها الخاص، وألغت علاقتها مع نفسها هي، على الأغلب تعلمت أن تبحث عن

غريزتها في معايشاتها السلبية، كما يحدث مثلاً في علاقتها بأبيها الذي يرفض كل شيء رغبت فيه.

ر.ف: لماذا لم تقم ولو بمحاولة واحدة لتتكلم مع هيلموت؟

م.ك: ربما لأنها ليست في وضع يسمح لها بذلك. وربما لأنها مثل الجميع، فالذي يحدث لها يحمل العذاب إليها. هي تتعاطى مع هذه الأوضاع، تختلقها، ولكنها ليست لوحدها إطلاقاً.

ر.ف: هي تختلق شيئاً.

م.ك: ما أريد قوله هو إنها تتعايش مع هذه الأوضاع.

ر.ف: أو تعتاش منها..

م.ك: لو أنها كانت تعتاش منها، فإنها كانت ستراكمها في قلق من النوع القاتل. وفي مثل هذه الحالة أنا لا أعود أفهم لماذا يجب أن تكون سعيدة بهذا الوضع.

ر.ف: تعود إلى هيلموت.

م.ك: لأنه ليس لديها خيار آخر.. فهي ترقد في سرير مشفى، وما إن يدخل هو حتى تبدأ بالصراخ الهستيري.. لا .. لا.

ر.ف: ولكنها تتماسك بعد ذلك، لأنها تجد نفسها في النهاية.

م.ك: لا أعلم ما إذا كان هذا استسلاماً دائماً للرغبة بأن تجلس في كرسي المعوقين، على ألا تظل معذبة من قبله، لأنها تعذب نفسها بنفسها.

ر.ف: ولكن هذا أكبر تأكيد مازوخي ذاتي – ألا تكون مالكاً لحياتك الخاصة.

م.ك:من وجهة نظري، لا يمكنني أن أتصور أن هذه هي نهاية القصة.

ر.ف: هذه هي النهاية. الفيلم يروي قصة تخضع للسؤال التالي " كيف يمكن لهذه المرأة أن تبلغ السعادة؟ " .

م.ك: نعم.. هذا يرتبط بحالتها والإمكانات التي من حولها. ولكن كحالة ذهنية أو روحية فأنا أجدها غير مستقلة، كما يجب ألا تحدث في يومنا هذا.

ر.ف: الذي لا يجب أن يحدث، والذي هو ممكن لو أجيز له أن يحدث.

م.ك: باعتقادي أن هذا قليل على إنسان واحد.

ر.ف: ولكنها ليست غبية. هي متعلمة. وهكذا لا يمكن القول إنها لا تعي ما يدور حولها. هي تفهم أكثر من النسوة الأخريات اللواتي يردن ذلك. أم أنك مستوفية الحقوق؟

م.ك: طبعاً أنا مستوفية الحقوق.

ر.ف: حتى عندما تكونين في سريرك؟

م.ك: وهناك أيضاً أكون كذلك.

ر.ف: لا يمكنني أن أصدق هذه الكلمة وهي تصدر عن أي امرأة. هذا يعني أن النسوة أكثر ذكاء مما هن عليه.

م.ك: عندما يصبحن وحيدات، هن غير مستوفيات لحقوقهن.

ر.ف: معظم الرجال لا يمكن لهم أن يكونوا مضطهدين كما يردن النسوة؟!!

م.ك: أنا لا أشجع على الاضطهاد تحت أي اسم كان. ربما في بعض الحالات يمكنني أن أقبل ببعض حالات الامتلاك.

ر.ف: هذا نفس الشيء.

م.ك: الاضطهاد يحدث عندما يمارس عليك بالقوة، والامتلاك عندما تقبله طائعاً.

ر.ف: والذي هو في الواقع أشد رعباً.

م.ك: من المحتمل بناء حياة مشتركة يمكن احتمال الامتلاك فيها، والتي لا تلغي أحد الشريكين بالكامل. بالمناسبة أنا لا يمكنني أن أعيش هكذا. غالباً ما أضطهد الآخر.

ر.ف: أو هو يضطهدك، فيما أنت تفكرين العكس.

م.ك: لا.. أتعرف أنني واحدة من الناس الذين يجب أن يعيشوا لوحدهم.

ر.ف: مارتا أيضاً مثلك. هي جاءت إلى هذا العالم حتى تبقى وحيدة، أو لتسمح بأن تُضطهد – وهذا الذي يقبع في الوسط، في وضعية يسمح الكثير من الناس بأن يرتبونها لأنفسهم – غير ممكن – أن يظلوا وحيدين أو أن يقبلوا الاضطهاد كشعور بالسعادة.

م.ك: المرأة تعيش في حالة دفاع ذاتي مستمر. وهو أمر لا يكون مريحاً على الدوام. وبالرغم من هذا، فإنه يمكن لها أن تعيش اليوم مع رجل وهي مختلفة تماماً.

ر.ف: عندئذٍ ينبغي للرجل أن يكون مستوفياً لحقوقه. هل تعرفين "رجلاً كذلك "؟!!

م.ك: لا أعرف مثل هذا الرجل لأسمح له بأن يضطهدني.

ر.ف: ولكن هذه مجرد خدعة، وهي تنطبق عليك.

م.ك:لا.. يوجد مثل هذه العلاقات ويمكن أن تسمى التزامات صداقية تجاه الآخر. ثمة إحساس يدفعني لأن أعمل شيئاً جميلاً في خدمة إنسان يقف قبالتي. وعدا ذلك أنا لا أحب أن أترك الناس في دوامة.

ر.ف: نعم.. نعم...

(استراحة)

م.ك: أنت شخص سافل.

ر.ف: لم أنف ذلك إطلاقاً..!!

م.ك: كيف.. بعد كل هذا سوف أستطيع أن أقف على قدمي من جديد..؟!!

١٩٧٤

ألمانيا في الخريف

❖ راينر فيرنر فاسبيندر يحاور والدته ليزولوتي إيدر[1].

1

ر.ف: حسناً .. لن نخوض جدالاً.

ل.إ: قطعاً لن نخوض في أي جدال.

ر.ف: وهل تجدين هذا طيباً؟

ل.إ: ليس بوسعي أن أفرض على أحد أن يخوض جدالاً في مثل هذه الحالة. يمكن أن أحس برعب شديد، فيما لو قام أحدهم وبشكل علني - كما حصل على سبيل المثال مع يونك[2] عندما قال إنه يجب النقد حتى عندما يكون النقد ممنوعاً، نعم عندئذٍ تحصل مثل هذه الأشياء، كما يحصل الآن مع " الإرهابيين " - أنا مرعوبة عندما أسمع أحدهم يتكلم بهذه الطريقة.

ر.ف: لماذا؟

ل.إ: لأنني لا أعرف كيف يتصرف اولئك عندما يسمعونه، أتفهم؟ هناك من أعرفه ويتحدث دون انقطاع ضد هاينريش بيول، وهذا حدث حتى من قبل أن يخطف شلاير[3]. لقد أخذت على عاتقي منذ ذلك الوقت أن أدافع عن بيول،

---

(١) والدة فاسبيندر ظهرت في معظم أفلامه تحت اسم ليولوبيمبايت.

(٢) روبرت يونك (١٩١٣ - ١٩٩٤) صحفي وكاتب ألماني.

(٣) هانز مارتن شلاير: رئيس اتحاد عمالي. خطف وقتل من قبل عناصر الجيش الأحمر. وقد بلغ نشاط هذه المنظمة ذروته عام ١٩٧٧، وهو ما عرف حينها باسم (الخريف الدموي لألمانيا).

وهو قال لي " إنكِ تروقين لهم ". ما أريد قوله في هذه الحالة الهستيرية إن المرء لا يستطيع أن يكون متأكداً كيف ستقبل كلماته، وما الذي سينتج عن هذا الوضع. ولهذا لا يمكنني أن أفرض على أحد في مثل هذه الحالة خوض جدال.

ر.ف: هذا معناه إنني لن أستطيع أن أفهم بالضبط لأن...

ل.إ: كيف سأشرح الأمر لك؟ الوضع بكاملة يذكرني واقعياً بزمن النازية، عندما كان الناس مضطرين لأن يصمتوا حتى لا يقتادهم الشيطان.. من يعرف إلى أين؟

2

ر.ف: ما الذي يجب أن يحدث كي يهدئك ويجعلك تتكلمين برفق؟

ل.إ: الناس الذين يمتلكون ثقتنا ويستطيعون أن يؤثروا في المجتمع، وبوسعهم أن يستخدموا هذا التأثير... هكذا ببساطة..!!!

ر.ف: اعذريني.. ولكن من يحوز اليوم ثقتنا وبوسعه أن يؤثر في المجتمع؟

ل.إ: واحد مثل ميتشريخ[٤]، يونك، يا إلهي بيول، والفضل يعود إلى الإعادة في المهجر.

ر.ف: نعم، ولكن هؤلاء الناس لا يملكون هذا بالضبط الذي تتحدثين عنه. التأثير ضروري. وأنت للتو تحدثت عن المشاكل التي حدثت معك لمجرد إنك تذكرت بيول.

---

(٤) الكسندر ميتشريخ (١٩٠٨ – ١٩٨٢) محلل نفسي وعالم اجتماع.

ل.إ: نعم، ولكنهم يعانون من انخطاف.. إن.. إن... هنا عندنا من حيث المبدأ.. هم غير ديمقراطيين، وليس بوسعهم استيعاب معنى الديمقراطية. أريد أن أقول إنهم يقبلون نقد الدولة بوصفه شيئاً مرعباً.

ر.ف: ولكنك قبل دقيقة دعمت هكذا سلوك عندما قلت إنه في هذه الأثناء لا يمكنك فرض خوض جدال على أحد.

ل.إ: ليس هكذا بالضبط – أقول إن الجدالات يمكن خوضها عبر وسائل الإعلام مثلاً.

ر.ف: توقفي عن هذا الهراء..!!

3

ر.ف: لماذا النظام الحر الذي تؤمنين به، وتقبلينه بوصفه شيئاً إيجابياً، يخلق لديك كل هذا القلق؟!

ل.إ: إن القلق يتأتى من لحظة التصويت. هنا أصبح لدينا أحزاب، وأنا أنطلق دائماً من هناك. إن الأحزاب التي أصوت لها سوف تتصرف بطريقة أذكى من الآخرين.

ر.ف: هذا يعني أن الحكمة يجب أن تأتي من الأعلى؟

ل.إ: الحكـــ.....

ر.ف: فهم الديمقراطية، وما يخصك يجب أن يكون هكذا. وهذا أقل شيء لأنك عشت في زمن الرايخ الثالث، وبحسب قوانينه فإنه يجب أن تنطلقي من الإنسان المفرد...

ل.إ: أريد أن أقول لك في هذه اللحظة إنه يبدو لي صعباً للغاية، لأنني أفهم أنه ثمة أساسات لأن أغضب من كل شيء يحدث هنا، ولهذا يجب أن توجه إليه سهام النقد.

ر.ف: ولكنك قلت قبل قليل إنك لا توصين أحداً بأن يتكلم بالفم الملآن...

ل.إ: في هذه اللحظات.. لا ... هكذا.

ر.ف: بهذه الطريقة تلقين بالديمقراطية جانباً.

4

ر.ف: عندما قتل الطيار في مقديشو أو في عدن، أنت قلت إنك تريدين مقابل كل قتيل في عدن أن يقتل إرهابي في شتامهايم(٥).

ل.إ: نعم وقلت هذا علناً...

ر.ف: علناً؟ حسناً.. وهل هذا برأيك ديمقراطية؟

ل.إ: قطعاً ليست ديمقراطية. ولكنها لم تكن ديمقراطية أن تخطف الطائرة وتعلن: الآن سوف نبدأ بقتل الرهائن الواحد تلو الآخر. أنت لو كنت في هذه الطائرة، أو حتى أنا، ما الذي ستقوله عندئذ؟ هل سيكون رأيك مختلفاً عما هو عليه الآن؟

ر.ف: تقصدين العين بالعين والسن بالسن..؟!

ل.إ: ليس العين بالعين والسن بالسن، ولكن في مثل هذه الحالة الديمقراطية لا تكون مناسبة.

5

ر.ف: قلت للتو إن القوانين لا تهمك، ولكن أنت في الصميم ديمقراطية..؟!

---

(٥) سجن قريب من شتوتغارت. كان مخصصاً لعناصر منظمة بادرماينهوف.

ل.إ: إن القوانين تهمني..

ر.ف: قبل قليل لم تكن تهمك...

ل.إ: ولكن عندما ينهي البعض مثل هذه الأعمال..

ر.ف: لا... لا... لا يوجد " لكن ". القوانين لا تهمك، بغض النظر عن الحالة.. ومع هذا أنت ديمقراطية.

ل.إ: ولكن عندما البعض

ر.ف: أرجوك.. لو سمحت.. أجيبي..

ل.إ: هم من لا يحفظ القوانين ولست أنا..

ر.ف: نعم هذا ما يفعله كل قاتل بريء..!!

ل.إ: الإرهابيون هم قتلة.

ر.ف: بالتأكيد هم كذلك، ولكن لا يوجد للقتلة قوانين خاصة بهم.

ل.إ: ولكن يمكن أن يزجوا في السجون، وعندئذ لن يقوموا بأعمالهم الدنيئة.

ر.ف: لن يقوموا؟

ل.إ: أنت كيف ترى الأمور؟

ر.ف: القاتل العادي هل توجد لديه مرتكزات ليقتل؟ والأسوأ في حالة الإرهابيين إنه ربما لديهم بعض المرتكزات التي يمكن أن تفهمينها في حالتك أنت..!!

ل.إ: هكذا.. لكن وسائطهم ليست هي الأفضل راينر..

ر.ف: حسناً ولكن لا تهتمين بالقوانين - تقولين - إنه ليس هناك فرق كبير..!!

ل.إ: هذا الوضع يزعجني كثيراً..

ر.ف: هل يمكن عموماً وجود مثل هذا الوضع الذي لا يهمك من يشرع القوانين فيه.. وما هي هذه القوانين التي تصلح لك؟

6

ر.ف: هل تعتقدين أن الديمقراطية هي أرقى شكل إنساني لإدارة الدولة أم لا؟

ل.إ: هي أهون الشرور.

ر.ف: أهون الشرور؟

ل.إ: نعم.. الآن هي في الواقع شرٌ..

ر.ف: الديمقراطية؟

ل.إ: نعم...

ر.ف: ما هو الأنسب؟ نظام قمعي متسلط؟!

ل.إ: لا.. عندنا في هذه اللحظات..

ر.ف: ما هو الأنسب؟ فإذا كانت الديمقراطية أهون الشرور، فباعتقادي إن هناك خير.. كيف يبدو هذا؟

ل.إ: الأفضل والأنسب هو نظام متسلط وقوي شريطة أن يكون جيداً ولطيفاً ومهذباً ويحفظ النظام.

- ١٩٧٧ -

تعقيباً على حصول فيلم "ألمانيا في الخريف" على الجائزة الوطنية للسينما.؟

السادة الأعزاء :

أرجو أن ألفت انتباهكم إلى أن تسليمي جائزة جمهورية ألمانيا الفيدرالية عن فيلمي "ألمانيا في الخريف"، ومن باب الاحتراز الأخلاقي، وأعرف كم هي الأخلاق ضرورية، أرى أنه صعب عليّ أن أوافق عليها، ومع ذلك أسمح لنفسي وفي قول موجز: في هذه الحالة الخاصة الاستثنائية أرفض قبول جائزة الدولة المشار إليها.

راينر فيرنر فاسبيندر
١٩٧٨/٦/١٩

الفهرس

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠٠٨

عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة



Bibliotheca Alexandrina
06682807